

مشعل ينبغي ألا ينطفئ

رئيس التحرير

كما ينتقل مشعل الماراثون من يد إلى يد إلى أن يبلغ غايته، ويشعل الشعلة الدائمة، كذلك ينتقل مشعل المعرفة من أمة إلى أخرى دون أن يتوقف إلى أن يصل إلى غايته البعيدة وتشتعل شعلة المعرفة الدائمة التي لا تعرف انطفاء أبداً.

وإذا كانت هناك من أمة أضاءت ذلك المشعل أول مرة فإنما هي أمتنا، وإذا كانت من أرض حملت ذلك المشعل في انطلاقه فإنما هي أرضنا، مهد العلم والمعرفة والحضارة.. ألم تكن بلاد الشام أول من أضاء حروف الأبجدية، وعلم البشرية فن الحرف والكلمة؟ ألم تكن بلاد الرافدين أول من عرف الزراعة ودجن الحيوان ورصد الأفلاك وحدد الشهور والسنين؟ ألم يكن وادي النيل أول من صدر الحكمة والحساب وهندسة الري والعمران؟

لقد حملت أمتنا طويلاً ذلك المشعل لتأتي أمم أخرى وتحمله رداً من الزمن: الإغريق.. الفرس.. الرومان.. وفي مكان آخر وأزمنة أخرى الهند والصين... لكي يظل المشعل مضيئاً ينير حلقة الليل، ويضمن للمعرفة الاستمرار، وللبشرية التقدم والمستقبل الذي لا يرجع إلى الوراء...

ومن جديد عاد المشعل إلى أمتنا وقد قفزت قفزة نوعية على طريق العلم والمعرفة.. لتصنع حضارة قل مثيل لها في التاريخ.. سواء من حيث الاتساع والامتداد، أو من حيث التجذر والعمق؛ فحيثما وصلت أنوار مشعلها تغلغلت عميقاً في النفوس، لتغدو الحضارة العربية الإسلامية حضارة كونية شاملة

تمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، وترسل إشعاعاتها إلى كل مكان؛ علماء ومعرفة، أدباء وفكرًا، شعراء وفلسفة، حتى باتت بغداد ذات يوم عاصمة العالم؛ وغدت قرطبة محجاً لطالبي العلم والباحثين عن المعرفة.. وصارت اللغة العربية لغة العالم بلا منازع.. فكل من يريد أن يدرس الطب عليه أن يدرس قانون ابن سينا، وكل من يريد أن يدرس البصريات عليه أن يدرس ابن الهيثم ونظرياته، وكل من يريد أن يدرس الرياضيات عليه أن يتعلم جبر الخوارزمي، كذلك الكيمياء والنبات، علم الفلك والفلسفة.. صرحا عظيمًا للعلم والمعرفة بنى أجدادنا، حتى غدت شعلة نوره ترسل إشعاعاتها إلى كل مكان.. لكنها سنة الحياة: التقلب والتغير... وانتقال المشعل من يد إلى يد.. لتغرق في عصر الظلمة قرونًا من الزمن كان الأعداء فيها يتكالبون علينا، ويعملون فينا أنيابهم وأظفارهم ناهسين آكلين حتى جردونا جلدًا ولحمًا لنغدو مجرد عظم...

كثيراً تحملت هذه الأمة غزوات وغارات، حروباً ومجازر، والكل طامع بها راضب في التهامها ساع لدفنها، ولا غرو فهي المركز والمركز يجذب إليه الأشراف كما يجذب المصباح القرائن.. لكن القرائن برّيء يحترق بنور المصباح: أما هم، مخبولاً، تترامج صليبيين، جزاً، صيفراً حمراً، فقد كانوا لا يبتغون أخذ المشعل من يدها وحسب، بل دفنها تحت التراب لكنها أمة ترفض الموت، إرادة الحياة لديها أقوى من كل غاز ومعتب، فبقيت، قاومت وصمدت، ولسان حالها يردد قول المتنبي:

كم قد دغنت وكم قد مت عندكم ثم انتفضت فزال القبر والكفن

أجل انتفضت أمتنا وما زالت تنتفض.. منذ عصر النهضة وحتى اليوم وهي تنتفض ضد أعدائها وطغاتها، مستعمراتها وناحشيتها، مؤكدة أنها ستنبعث من جديد، وأنها ستعود وتحمل المشعل من جديد؛ فدورها لم ينته في التاريخ، ورسالتها ما تزال بانتظارها كي توصلها إلى الإنسانية: رسالة نور وعلم ومعرفة...

هذه الرسالة نسهم هنا في الآداب العالمية بحملها مشعلًا يضيء ما حوله من ظلمة.. قبلنا حملته زملاؤنا وكلهم بذل وعطاء.. جهداً كبيراً قدموا بكل إخلاص ووفاء عملوا لإخراج مجلة رصينة هادئة غنية تحمل الكثير من الفائدة للقارئ. لقد حملوا المشعل مشكورين برحة من الزمن. لينقلوه إلينا لا تعباً ولا نصباً بل هي سنة الحياة: التغير والتبدل... التناوب والتداول. فيتغير الربيع إلى صيف، والخريف إلى شتاء. ويعقب الليل النهار والليل.. ولا يسعنا إلا أن نقدم كل عرفان بالجميل وكل امتنان وشكر لحملة المشعل الذين سبقونا، أملين أن نكمل المسيرة بعدهم باذلين كل ما في وسعنا لارتفاع بالمجلة أكثر وأكثر، ساعين بها نحو الأفضل والأحسن، راجين من زملائنا المترجمين ومتابعي الآداب الأجنبية التي ستصدر اعتباراً من هذا العدد باسم الآداب العالمية ويحلة جديدة أن يمدوا لنا يد العون وأن يسهموا معنا في مواكبة الحركة الأدبية والفكرية في العالم بتقديم كل ما هو جديد ومفيد. فنعمل معاً يداً واحدة وقلوباً واحداً، علنا نبلغ بالمشعل حملة جديدة فلا ينطفئ نارا ولا نورا إلى أن يبلغ غايته الأخيرة.. شعلة المعرفة الدائمة تلك التي لا تعرف انطفاء أبداً...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

الترجمة وتأثير الكولونيبالية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيبالية

بقلم: دوغلاس روبنسن
ت: ثائر ديب

سوف نلقي في هذه الدراسة نظرة عن كثب إلى ثلاثة كتب حول الترجمة والإمبراطورية البريطانية ونركز على تحليلها للطرائق التي عملت بها الترجمة كقناة للإمبراطورية في الأمريكتين، والهند والفلبين. علماً أن أصحاب هذه الكتب يستكشفون أيضاً تلك الطرائق التي أمكن بها استخدام الترجمة، ويمكن استخدامها في المستقبل. كقناة لمقاومة الإمبراطورية، وربما لإعادة البناء ما بعد الكولونيبالية أيضاً.

إريك تشيفيتز واستعمار العالم الجديد

كتاب إريك تشيفيتز "استعمار العالم الجديد" هو من نواح عديدة المحاولة الأشد طموحاً وشمولاً بين جميع المحاولات التي بذلت مؤخراً التي وضع الخطوط العامة لنظرية ما بعد كولونيبالية في الترجمة. والكاتب مختص بالأميركيات، يدرس الأدب الأمريكي والثقافة الأمريكية في جامعة بنسلفانيا، وتركيزه التاريخي في هذا الكتاب هو على استعمار الأوروبيين، خاصة الإنكليز، للعالم الجديد. وخلفيته الأدبية واضحة في اختياره النصوص الأساسية، خاصة مسرحية شكسبير "العاصفة"، التي يعود إليها مرة بعد مرة؛ وكذلك سيرة حياة فريدريك دوغلاس، وعمل إدغار رايس بوروز طرزان القرد. غير أن تشيفيتز لا يحدّص عنايته بالخاصية "الأدبية" أو الجمالية لهذه النصوص؛ فهو مثل معظم منظري الثقافة مؤخراً يُعنى بها بوصفها وثائق للتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وبيانات نظرية بحدّ ذاتها، ومحاولات من طرف كتابيها لوضع تفسير متماسك للعالم الذي عاشوا فيه. ولكي يدعم تشيفيتز اهتماماته الأخيرة هذه يعود إلى عدد كبير من الوثائق التاريخية، خاصة السرديات التي تدور حول العالم الجديد منذ أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر (وعلى الأخص تلك التي يمكن أن يكون شكسبير قد قراها لكي يكتب "العاصفة")، والوثائق النظرية، خاصة تلك الأعمال في النظرية

البلاغية التي كتبها أرسطو وشيشرون والكوين وهنري بيثام (بستان الفصاحة، 1577، 1593)، وجورج بيثام (فن الشعر الإنجليزي، 1589) فضلا عن دراسات فلسفية وقانونية عن الملكية، خاصة دراسات جون لوك ووليم بلاكستون.

ونظراً لثروة الهائلة من التفاصيل التاريخية والقانونية والفلسفية والنظرية التي يكتشفها تشيفيتز، والمصطلحات ما بعد البنيوية الكثيفة التي يستكشفها بها، فإن الكتاب (على صغر حجمه) ليس سهل القراءة، فكما أن تشيفيتز يكتب بطريقة إرشادية ذاتية - مطوّراً تعقيدات تأويلاته النظرية كلّما تقدم في الكتابة، ومختبراً تبصّراته خارج النصوص التي يتفحصها - وليس بطريقة القياس المنطقي، أي بالتأبع بنية منطقية أو جدالية مخطّطة ومدروسة.

غير أن ما ينتج عن تطواف تشيفيتز الاستكشافي هذا هو "أسطورة" متماسكة أشدّ التماسك، أو قصة عن الترجمة الإمبراطورية. وسوف نتبع في قسمنا الأول هذا قلحك القصة ونعيد بناء أحداثها المتوالية على نحو أقرب ما يكون إلى السرديات التقليدية أو "ما قبل الحديثة"، مع بداية ووسط وخاتمة. وتقوم هذه القصة على ما يدعوه تشيفيتز "مشهد الإرشاد الأول"، وهو المشهد الذي يستمدّه من عمل شيشرون في الابتكار، وفيه يقوم زعيم فصيح بإقناع بشر "همج" بأن يخضعوا لأوامر القانون والثقافة. ومع أن مشكلة الترجمة لا تظهر في حكاية شيشرون للقصة، بل تكون ضمنية وحسب، إلا أن تشيفيتز يتمكن - بتتبعه اشتغال تلك القصة في التاريخ الفعلي لاستعمار العالم الجديد، من أن يرينا بإسهاب مقدار قيامها الواسع على أساس من الترجمة.

ولو اختصرنا القصة التي يرويها تشيفيتز مبسطة، نجد أنها تسير على النحو التالي: أبحر الأوروبيون إلى العالم الجديد ووجدوا هناك عرقاً من البشر يقتصر إلى جميع العلائم التي تميّز ما يعتبرونه حضارة (فالهنود "همج")، سواء ما تعلّق منها باللباس أو الملكية أو التكنولوجيا أو الكلام؛ ذلك أن كلامهم غريب تماماً، يختلف كلّ الاختلاف عن أي لغة سبق أن سمعوها في أوروبا، كلامهم لا يبدو شبيهاً باللغة على الإطلاق، محض هنّزمة وحسب. وتضطرهم هذه الواقعة الواضحة المُمثّلة بالاختلاف الثقافي واللغوي الجذري لأن يعيدوا النظر في أجزاء جوهرية من رؤيتهم للعالم. والأهمّ من ذلك، أن الحاجة إلى تفاعل مع "الهمج" هي حاجة ملحة، فما هم، أو من هم "الهمج"، من أين أتوا هل يمكن تحويلهم إلى أوروبيين، وهل ينبغي ذلك؟ هل يكتفي بإبادتهم مثل بهائم البرية، أم يُهدّون إلى المسيحية والثقافة الأوروبية؟ هل ينبغي على الأوروبيين أن يتعلموا اللغات الأصلية، أم يجبروا "الهمج" على تعلم اللغات الأوروبية المتعددة؟

وبعثة إثارة تشيخيتز تعقيدات تلك العملية التي حاول الأوروبيون من خلالها الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنه يقيم للاستعمار ضرباً من السيكلوجيا الاجتماعية الجمعية، سيكلوجيا يرى أنها تفعل فعلها في استعمار الأمريكيتين وربما تكون قابلة للتطبيق على توارخ كولونيلية أخرى.

فهو يرى أن المستعمرين المثاليين يبدؤون يكتب الصراعات السياسية الموروثة والمتأصلة في لغتهم ويسقطونها خارجاً على العلاقة بين اللغات، خاصة بين لغة المستعمر ولغة المستعمر.

وهكذا ترتب هذه اللغات على نوع من التراتب الهرمي تكون فيه لغة المستعمر مستفوقة في جوهرها (أغنى، وأكثر تحضراً، الخ) وتكون لغة المستعمر أدنى في جوهرها. ويرى تشيخيتز أن هذا التمييز أعلى / أدنى يبنى بمفاهيم مستمدة من البلاغة أو "الفصاحة"، التي يعتبرها "تكنولوجيا" حاسمة في السيطرة الكولونيلية على المجتمعات، والمفاهيم الأساسية هنا هي "الحريّة" literal أو "الصحيح" proper، و"الاستعارى" metaphorical أو "الترجمي" translational (والترجمة translation والاستعارة metaphor مستمدتان من اللاتينية أو اليونانية وكانتا تستخدمان كمترادفتين تقريباً في التراث البلاغي الممتد من العصور القديمة وحتى النهضة)، وما هو "حريّة" أو "صحيح" هو الثابت، والشا لوف، والداجن: أما "الاستعارة" والترجمة فتشعلان على تفاوت أبعد من حدود الصحة أو الملكية صوب ما هو أجنبي وغاز وغريب. وهنا نتعد القصّة كثيراً، لأن العلاقة بين "الملائم" و"الاستعارى" هي ذاتها علاقة قلب إلى أبعاد الحدود، ولا تنس تهر الأرض تحت كل من الضغوط اللغوية والاجتماعية السياسية، ففي بعض الأحيان يكون "الملائم" ماوى الحضارة و"الاستعارى" أو المجازي مكان التوحش المخيف؛ وفي أحيان أخرى نجد أن الفصاحة، تلك التكنولوجيا الثقافية التي تمكن من السيطرة على "الهمج" وتعليمهم، تعتمد على الاستعارة لكي تثب فوق عوائق الملائم السكونية.

وعند هذه النقطة من العمل على حل التعقيد المتكاثر يتوقف تشيخيتز طويلاً - الأخرى أن هذا هو المكان الذي يعود إليه مراراً وبصورة هوسية - محاولاً استكشاف كل طبقات وثنيات الصحيح والملكية، والتشكيل والمسخ، والاستعارة والترجمة.

بيد أن المسألة مهما تعقدت على الصعيد النظري، فإن الأشياء تظل واضحة نسبياً على الصعيد السياسي، لأن التراتب أعلى / أدنى بين المستعمر والمستعمر ينبغي الحفاظ عليه مهما كان الثمن. فسواء نُظر إلى الهند على أنهم ذوو عقول حرقية، صامتون أم مهذارون لا يتوقفون عند حد، ضائعون في ضرب من العماء المجازي، وسواء نُظر إلى الأرض التي يقطنونها ويحرقونها على أنها "ملكهم" أم

مجرد مكان صادف أنهم يقيمون فيه الآن. فإنهم أدنى من الأوروبيين ورهن مشيئتهم (ولابد من أن يكونوا كذلك).

فبصرف النظر عن أي تبرير - وسواء نُظِرَ إلى الهنود على أنهم يملكون أرضهم أو يقترون إلى أي مفهوم عن الملكية - فإن للأوروبيين الحق بأن يستولوا على ("حولوا" أو "يترجموا") أرضهم.

وفي سلسلة المعاني الاشتقاقية التي تأخذها كلمة "الترجمة" وتتبعها تشيغيتز - بوصفها استعارة، ونقلًا، وتحويلًا للملكية - فإن المعنى الإمبريالي والأكبر هو *translatio studii et imperii*، "ترجمة المعرفة والإمبراطورية"⁽¹⁾. فال *translatio* الإمبراطورية تغدو بالنسبة لتشيتز مفهوم الاستعمار الأساسي، والفكرة أو المثال المتعدّي للتاريخ والذي يضيئ تماسكا كونيا هائلا على جميع التفاصيل الثانوية في عملية الاستعمار الجارية. فال *translatio* الإمبراطورية تتيح للمستعمر أن يصوغ في قالب ممتع من الناحية الجمالية تعقيدات الاختلاف اللغوي والثقافي، وضروب الأدنى والأعلى المتراكمة، والفصاحة ومشكلة "الهمجي" المعاري الأبكم، وتلك الظاهرة الغريبة من وجود مركز قوي وهوامش فاقدة للقوة، وذلك في نقلة تاريخية لكنها مسيحية أو خلاصية أيضا من البدائية إلى ذروة الحضارة.

مشهد الإرشاد (الكولونيالي) الأول

تبدأ قصة الكولونيالية بالأسبلة تشيغيتز بما يدعوه مشهد الإرشاد الأول. المستمد من عمل شيترون في الابتكار. ويشتمل هذا المشهد بصورة أساسية على وصول رجل قادر على تحضير البشر الآخرين:

كان الرجال مبعثرين في الحقول ومختبئين في مأوي الغابات حين جمعهم ولهم في مكان واحد تبعاً لخطة؛ حيث أدخلهم إلى مهنة بالغة الإفادة والشرف، مع أنهم صرخوا ضدها في البداية بسبب جذتها، ثم حين راحوا

(1) نظرية قديمة ترى أن سكاناً من المعرفة والسيطرة الكولونيالية على العالم تنزعان إلى اتخاذ وجهة غربية، من الصين إلى مصر إلى روما. ولاحقاً من روما إلى أوروبا الغربية إلى الولايات المتحدة. وبحسب هذه النظرية، فإنه كلما سقطت إمبراطورية، نزع سكانها وخلافتها لأن يكونوا على أيدي أمة تقع إلى الغرب منها؛ وهكذا تم تبني معارف ثقافة ما أضيفت التحسينات عليها، نزع الثقافة التي تضيف هذه التحسينات لأن تقع إلى الغرب من سابقتها. وهذا يعني، بعبارة أخرى، أن هناك نوعاً من القدر الشمسي يسيطر على التاريخ الإنساني؛ فكل ما هو مهم في التجربة البشرية، وفي القوة الثقافية والسياسية، يتحرك مع الشمس من الشرق إلى الغرب.

يصغون بالعقل والفصاحة وبانتباه شديد، حوّلهم من همج بريّين إلى شعب لطيف وراقي. (ترجمة د. م. هيل، مع تعديل طفيف بحسب نقد تشيفيتز؛ أوردته تشيفيتز 1991: 113)

وكما يلاحظ تشيفيتز، فإنّ شبشرون لا يناقش هنا مشكلة الترجمة. غير أنّ الترجمة موجودة ضمناً في تأملات شبشرون؛ فربما كان على الخطيب الأسطوري الذي يجلب الحضارة إلى عالم همجي أن يخاطب أجانب، أو أناساً من قبائل مختلفة يتكلمون لغات مختلفة، مع أنّ العامل الحاسم بالنسبة لشبشرون هو أنّ الكلام العاديّ الذي يتكلّمه هؤلاء البشر يشكل بالنسبة لفصاحة الخطيب ما تشكل صرخات البهائم العيية بالنسبة لكلام البشر العاديّ. وفي الخيال البلاغي الأوروبي أنّ الخطيب أو الزعيم الفصيح هو بالتعريف من يتكلم لغة مختلفة عن لغة الجماهير "العيية" أو غير المتعلّمة، وحتى لو كان كلّ من الخطيب والهمج في أسطورة شبشرون من القبيلة ذاتها وكانوا قد نشأوا على النطق باللغة ذاتها، فإنّ سيروية تطور العقل والكلام الفصيح تكون قد شجرت كلام الخطيب بصورة جذرية وجعلته لغة مختلفة جوهرياً.

وبذلك يكون على المتكلمين الفصحاء حين يخاطبون أبناء جماعتهم اللغوية الآخرين (الأقلّ فصاحة)، أن يترجموا أفكارهم قبل أن ينفثوها؛ كما يكون عليهم، بالمثل، أن يقوموا بترجمة كلام الآخرين إلى لغتهم.

وكما تخيلها شبشرون، فإنّ الغاية من خطبة المترجمّة التي يقوم بها الخطيب في مخاطبته "الهمج البريّين" الذين يعيش بين ظهرانيهم هي إحداث حالة عقلانية من المجتمع المدنيّ، الأمر الذي يحاول الخطيب فعله بتحضيرهم، أي بتعليمهم هم أيضاً حالة الفصاحة التي لديه. وهذا يعني أيضاً، كما أشار فردن، إلباسهم ملابس متحضّرة، ينبغي إدخال هوميروس إلى فرنسا أسيراً، مثلاً بزيّ فرنسيّ... وهذا ما يجد تشيفيتز مادة مشابهة له في مقتبس طويل من الكوين مستشار شارفان، حيث "النقلة من البكم إلى الفصاحة تُترجم كتنقذ من العربي، عبر الضرورة الواضحة لارتداء اللباس بوصفه حماية ووقاء، إلى ذروة اللباس بوصفه علامة خاتمة على المرتبة الاجتماعية" (1991: 120).

الكبت والثراتبية

يشير تشيفيتز إلى أنّ خطوات عدّة في سلسلة أفكار الخطيب أو المستعمر لا يتمّ التعبير عنها قطّ بل تكون مفترضة وحسب، وهذه الخطوات هي:

ـ أنّ الفروق الواضحة بين مواقف وسلوك الخطيب/ المستعمر من جهة أولى و"الهمج" من جهة ثانية تدلّ في الحقيقة على أنّ الخطيب/ المستعمر عقلانيّ وفصيح وأنيق ومتحضّر، وأنّ "الهمج" انفعاليّون واجمون، عراق، وبريّنون. وهذا ليست

مجرد طرائق مختلفة في فعل الأشياء - بل طرائق متناقضة في فعلها.

- إن الحالة المقرونة بالخطيب / المستعبر في هذه السلسلة من الشائيات المتناقضة (عقلاني/ انفعالي، فصيح/ واجم، مكثي/ عاز، متحضر/ بري) هي حالة أفضل بالفعل، أفضل بالنسبة للجميع وفي كل الأوقات، وذلك بصورة موضوعية. وليس بوصفها مسألة رأي شخصي ومحلي، أو مسألة تعامل، فهي ليست مجرد طرائق متناقضة في فعل الأشياء بل هي طرائق مختلفة على نحو تراتبي، فأحدنا أعلى، موضوعياً وكونياً، والآخر أدنى.

- إن الرجال والنساء التهمج والمتحضرين يقفون في طرفين متقابلين من التاريخ التطوري، الأولون في مرحلة "مبكرة" تتوافق مع الطفولة، والآخرين في مرحلة "متأخرة" تتوافق مع الرشد والبلوغ. وهذان النمطان من الكينونة لهما أدنى وأعلى على نحو سكوني، بل هما في حركة تاريخية. يستقلان على نحو ديناميكي من التدني المبكر إلى العلو اللاحق أو المتأخر.

- إن ذلك يجعل من مصلحة الجميع تسريع تلك السيرة التطورية، بأن يعلم "التهمج" أو يحضر أو يُترجموا من حالة الوحش التي يعيشون فيها الآن إلى، أو أقرب ما يمكن من، حالة المتحضر التي يعيشها الخطيب/ المستعبر، فلا يمكن تركهم يذبلون في حالهم الرثيثة، أو تركهم يسبون بمثل هذا التباطؤ والتشاغل الحائرين باتجاه المثال، كما لا ينبغي قتلهم (بالضرورة) كما تُقتل بهائم البرية (مع أنهم إذا ما قاوموا عملية التحضر، وخاصة إذا ما قاوموها بقوة، فإن الإبادة قد تغدو مناسبة تماماً، كما حصل لحوالي 100.000.000 من سكان الأميركيتين الأصليين خلال ما ينوف على أربعة قرون).

في النهاية، وكما يكتب تشيفيتز، "فإن الـ translatio، في رؤيتها إلى إمبراطورية كونية ذات لغة كونية، إنما تتطلع إلى ترجمة كل اللغات إلى لغة واحدة؛ أي أنها تتطلع إلى نهاية الترجمة في محوها للاختلاف أو تهميشه التام" (1991: 122). فما إن يُعاد تصوّر الناطقين بلغة "مختلفة" على أنهم لقيض تام "لنا" (لنوعنا، للناطقين بلغتنا، لأعضاء جماعتنا اللغوية)، وعلى أنهم أدنى منا، ويدانيون تاريخياً (عند مرحلة تطورية أبكر من مرحلتنا)، حتى يمكن أن نتصور أن شفاء هذه الجروح - أو اجتثاث هذه الفروق - لا يمكن أن يتم إلا بتحويل الآخر تماماً وجعله على صورة الذات، يجعلهم مثلنا على وجه الدقة.

غير أن هذه الأشياء لا تقتصر على كونها مفترضة؛ فبدائلها والعمليات الإيديولوجية التي تُشخّذ بموجبها هذه الخيارات المحددة على المستوى الجمعي، تكون مكبوتة، "منسية" بالقوة؛ بحيث يغدو من الجوهرى لا أن يُفترض وحسب أن

هذه الاختلافات بين اليهود، مثلاً، والمستعمرين الأوروبيين هي اختلافات متناقضة، وتراتبية، وتطورية (بدلاً من الاكتفاء بالقول إنهم مختلفون على نحو محاييد وغامض) بل أيضاً ألا يتم التوصل إلى ذلك الافتراض بخيار واضح، ولهذا، فإن رغبة ليبرالية ترى أن من الممكن للثقافة الهندية أن تكون حسنة على الأقل مثل الثقافة الأوروبية - وهو الموقف الذي يمثل له ميشيل دي مونتاني في مقالته "عن أصالة لحوم البتر" التي تعود إلى العام 1584 - هي رغبة يُنظر إليها على أنها فكرة خطيرة تجب مراقبتها والحذر منها، فمن الأساسي لكي تعمل هذه الإيديولوجيا الكولونيالية عملها أن يكون الافتراض الذي تقوم عليه "متعیناً" بعض الشيء، أي "طبيعياً" بما يكفي، و"كوكياً" على نحو يكاد يكون مؤكداً، ليس مجرد نتيجة نهائية لعملية تفكير متوترة ودفاعية.

وكما يشير تشيفيتز، فإن واحداً من الآثار التي تركتها هذا الكتب على دراسات الترجمة طوال تاريخها البالغ ألفين من السنين هو تجاهل هذه التعقيدات السياسية على نحو منهجي والتعامل معها على أنها بلا قيمة، في الوقت الذي قدم فيه ليحل محلها تصور مثالي ومنزوع السياسة ينظر إلى الترجمة بوصفها عملية تُعنى "بصورة محضة" بالتكافؤ اللغوي الصرف.

يقول تشيفيتز: "طالما عملت إميرياننا تاريخياً (ولا تزال تعمل) من خلال إحلالها محل سياسات الترجمة الضعيفة سياسات ترجمة أخرى تكبت هذه الصعوبات" (1991: xvi).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وعلى سبيل المثال، فإن الافتراضات الأربعة المذكورة أعلاه لم تكن تخضع لأي نقاش طوال تاريخ التفكير في الترجمة. بل إنها لم تُعتبر "قضايا تتعلق بالترجمة"، فهي من خارج هذا الميدان بكل بساطة. وقد رأينا في الفصل الثالث أن نظرية الترجمة قد كان لها هامشها المكبوت الذي يُعنى بهذه القضايا، بصورة عابرة أو تلميحاً على الأقل؛ أما نظرية الترجمة الرسمية أو السائدة فشترش أن هذه الاعتبارات السياسية، مثل تباينات القوة بين الثقافات أو اللغات، أو علاقات السيطرة والخضوع المتنوعة بين الناطقين بلغات مختلفة، إنما لأنها موجودة أو أن لا أثر لها على الترجمة، فالترجمة عملية تُعنى بظلال المعنى بين الكلمات، والعبارات، والجمل في لغتين، ليس إلا. فإذا ما صدمت هذه الوقائع السياسية منطري الترجمة التقليديين بما يكفي من القوة راحوا يزعمون أن أمرهم مقتصر على افتراض حالة مثالية من التكافؤ بين الجماعات اللغوية؛ فيبدو أن هذا التقليد غير مهتم حتى بإنكار الوقائع السياسية القائمة في هذا العالم الواقعي والترتبة على المواقف المتناقضة، والتراتبية، والتطورية المتعلقة باللغات، فلماذا يزعمون أنفسهم بذلك أصلاً؟

الإسقاط

يبيّن تشيغيتز أيضاً أن مشكلات الترجمة بين اللغات تكون حاضرة دوماً ضمن كل لغة بمفردها. وأن التصور الكولونيالي الشائع الذي يرى أن مشكلات التواصل والترجمة هي مشكلات "خارجية" دوماً (وأنها غلطة الآخر إلى حد بعيد) هو ضرب من الإسقاط الدفاعي لصراعات داخلية. ويعتمد هذا النقد على نظرية سيبويث فرويد في الإسقاط، التي تقوم على أساسها بكبت ما نعايه في أنفسنا ثم "نعيد اكتشافه" على نحو سحري عند أحلم ما آخر. كما في حالة شخص يرقى يتحلى نفسه متسامحاً ومتبسطاً ويشعر بالعصب حيال نزق شخص آخر.

ونحل أحد الأمثلة على هذا الإسقاط التواصلية أن تكون المشكلة التي يواجهها جميع الناطقين في إيجاد الكلمات المناسبة تماماً لنقل أفكارهم أو تحاريمهم، فنحن جميعاً نبحث عن كلمات، ونجرب كلمات لا تأتي ملائمة تماماً، فنبتعث ونبتعث، وننسى ما كنت نحاول أن نقوله، وهلمجراً، غير أنه إذا ما عدا أسباباً عدد بائق ما (أو، بدقة أكثر، عند جماعة ما) ألا يحدث ذلك لأنه يؤثر على تقديره لذاته ونسبي إليه، ما يعني اقتناع هذا الناطق بصورته - بحد الكلمات المناسبة دوماً، واقتناعه بأن التعليم والتدقيق بولدان الفصاحة وأن تلك الفصاحة تتدفق بصورة طبيعية وممتعة - أنه سيكون من المنهج عندنا أن يكبت دراهمه مثل هذه الأمور حين لا تتدفق تلك الفصاحة السهلة ونحن نطلق الكلمات ونقتناصك وعندنا لا بد أن تعدو المساعبة التواصلية التي تُصايف عند شعب آخر أمراً مثيراً للحنق. ذلك أنها تذكر الناطق الذي يرغم الفصاحة بمصاعبه المكتوبة، التي يمل بسايقها أمراً بائع الأهمية ولكي يعزّز هؤلاء الناطقون دفاعاتهم ضد هذا الإدراك، ولكي يحموا صورتهم عن أنفسهم بوصفهم "فصحاء"، فإنهم يحاولون الحنق على ضعفهم الداخلي إلى فلسفة كاملة من الاختلاف الخارجي. الآخرون هم الذين يسطقون بشكل رديء؛ أنا أنطق جيداً، فليست المسألة أنني أنطق بشكل رديء في بعض الأحيان وأستعز من نفسي بسبب ذلك بل المسألة أن بعض البشر جاهلون أو غير متعلمين أو غير مثقفين أو مكسولون إلى حد أنهم لا يزرعون أنفسهم بمراقبة كلامهم أو ضبطه، وهكذا يمثل الصراع الداخلي بين ذات "حسنة" وذات "رديئة" ذلك الصراع الذي لا يستطيع أن يطبقه في داخلي، على أنه صراع خارجي عملياً بين "أولئك البشر" وبينتي.

ويشير تشيغيتز إلى أن من الأمثلة البارزة على هذا الإسقاط الخارجي، فيما يتعلق بالموقف الكولونيالي من اللغات "الهمجية"، إلحاق كولومبوس المتناقض على أنه (أ) يفهم اللغات الأرواكية و(ب) أن الأرواك ليست لديهم لغة على الإطلاق؛

.. بدلاً من أن يسائل مركزية ثقافته، تلك المسألة التي تهدد بإثارة قلق عميق جرّاء وضعها سيطرته على الوضع تحت الشك، بأنه يكبت السؤال بإسقاطه على الهنود، والنتيجة هي محاولات كولومبوس الهلوسية أن يدجّن ما هو بعيد المنال في استيهامه المتكرر أنه يفهم لغة الهنود. وهذا الاستيهام التبديلي، الذي يكبت الخوف من أن يكون كولومبوس نفسه لا يعرف كيف يتكلّم (وهو خوف واقعيّ تماماً في السياق الكاريبي الذي غزاه) هو وهم ضروريّ. وذلك على وجه الدقة لأن كولومبوس قد صدمته إلى أبعد الحدود واقعة الاجنبي. (1991، 110)

وبعبارة أخرى. فإنّ هنالك مشكلة داخلية - مشكلة قلق كولومبوس المكتوت حيال قدرته على الكلام، وعلى إيجاد الكلمات المناسبة - وعلى ترك التواصل يجري بحرية من رأسه إلى الآخرين وبالعكس. وعلى أن يكون شخصاً "محصراً" وليس "ممجياً" - وهي مشكلة لا يستطيع كولومبوس أن يعالجها دون أن يقوِّض كمال تصوره عن نفسه. والسبيل الوحيد الذي يمكن من خلاله تغطية هذا القلق هو الإسقاطات الخارجية المتناقضة على الهنود بحيث يبدو هؤلاء هم التهمج المستكبر والعينيون الذين يشعر كولومبوس في بعض الأحيان أنه غسى شاكلتهم وبحيث يبدو التواصل بين الهنود والأوروبيين كما أنه يتدفق بحرية كحالته بين الأوروبيين أنفسهم.

أما التناقض الذي يولّد هذا التحيز عن تحييد هذه تصراعات وحلّها، أو الاسترخاء وتعلّم التعديش معها، فهي تناقضات تملّك تتكرّر وتتصاعف، فالترجمة صعبة بما يكفي من نون العبء الإيديولوجي الثقيل في قدرتها أن تحمله أحياناً، وهي تغدو مشحونة على نحو يفوق حدّ التصديق حين يُنظر منها أن تعبّر العجوات بين لغات يُعتقد أنها على طريق نقيض من الطيف التطوري. ذلك أن "الحل" الأوروبي لمشكلة وجود "الهمج" في العالم الجديد - حيث يُنظر إليهم على أنهم أدنى، ويدأبون، ولا يكادون أن يكونوا بشراً - يجعل الترجمة ضرورة محتومة وهووq التصوّر في أن معا هَذَا ما كانت القدرة على الإفصاح عن الأفكار العقلانية بصورة واضحة ومقنعة، في أسطورة الهمج الذين حضّبرهم زعيم فصيح والتي رسم شيشرون خطوطها العامة، قد جعلت الخطيب مكاناً من نوع مختلف جذرياً عن أولئك الهمج، فإنّ الترجمة لا بد أن تكون أساسية في جميع العمليات المهمة التي تجري لتحضيرهم، غير أنّها لا بد أن تكون أيضاً صعبة على نحو مستعص لا يكاد يمكن التغلب عليه، مثل ترجمة بين جنسين. فالنواقص ذاتها التي يُشرّص أنّها تجعل "الهمج" بحاجة ماسة إلى الحضارة وتالياً إلى الترجمة - لأن كلماتهم القليلة، مفاهيمهم القليلة، أفكارهم القليلة، تمكيرهم القليل - مما يحد أيضاً بصورة جذرية من المرص أمام أن تكون الترجمة وتالياً المهمة الحصارية ممكنة

اصلاً فهم أدنى، وبحاجة إلى الترقى إذاً وهم أدنى. وعاجزون إذاً عن الترقى والترجمة. كما يرى تشيغيتز. هي القناة التي يفترض أن تُحرر من حلالها حدد المهمة التي تجمع المشاقصات

وبمعنى ما. هبّ الإحباط إزاء استحالة إبحار تلك المهمة الكولوب لية وضرورتها بأن هو المحرك النفسي الاجتماعي الذي يدفع عن الإمبراطورية ويحد تشيغيتز هذه النقطة من التسكك الذاتي إلى القوة العنيفة في شخصية بروسير ولدى شكسبير. حيث يكافح لكي لا يعترف بكاليبان. عبده "الهمجي" وكذلك في صفحات طرزان القردة لجورج

لا يستطيع طرزان أن يكلم القردة بالمعنى المعلي للكلمة لأن الإنجليزية المكتوبة لا يمكن ترجمتها إلى لسانهم المقير، لذلك اللسان الذي يمثله بوروز في تلك اللغة المجازية الذاتية التي ينطق بها "الهمج" على نحو معطي في الخطاب الأوروبي عنهم. ولأن طرزان غير قادر على أن يكلم القردة بالمعنى المعلي للكلمة. فإن بمقدوره أن يسيطر عليهم وحسب واحتاق الحوار لذي يصور كصعحر وراشي لدى الآخر، لا كمسكلة اختلاف ثقافي. هو الذريعة التي تتحدث الإمبراطورية لكي تبرر سيطرتها (16. 1991)

الفصاحة والحوار

يكاد كتاب تشيغيتز أن يكون مقتصر، على النخذة التي للعنيت الإمبراطوري. غير أنه يشتمل، أيضاً على نقطة متباينة رائعة انقصر. على أمل واد بالمستقل. لا يظهر على نحو مقتضب جداً إلا لأجل نفسه وهذا الأمل بالحوار. ويمحادث حرة وصريحة بين أعداد. هو على وجه الدقة لب الديمقراطية. ويصور تشيغيتز هذه الإمكانية بلغة لعب حزب بين المعاني الحربية والمجازية. بلغة الفتح لعبوب ليس فيه علاقة ثابتة. ولا ترابعية ثابتة بين الحربي والمجاري وحرية هذا الحوار الديمقراطي الإنسانية لا تحنق وتطمس تحت ثقل الإمبراطورية القمعي إلا حين يشعر مجتمع ما، أو ثقافة ما، بأنه مضطرب لأن يفرض بنية صارمة على تلك العلاقة. وأن يصرّف إلى خطوط أيديولوجية. الأمر الذي يكاد أن يكون دائماً عند تشيغيتز كما يستنتج القارئ

ولعل من المناسب أن نعرض لثال على هذا التعارض. فلو نظرنا في معجم. أي في مستودع ذلك النوع من نظام المصردات "الإمبراطوري" الذي يعتبره تشيغيتز معاكساً لما هو حوارى وديمقراطي. فسوف نخبرنا أن الكلمتين wild (بري) و tame (داجس) تشيران حرفياً إلى البهائم في حين تشيران مجازياً إلى البشر.

والمناظر، والاساليب الفنية والحفلات وما شابه، فلا يمكن التمييز بتحجب أو حيلة على انهما "بريان" أو "داجان" إلا مع إشارة ثانوية إلى تذب أو كذب مثلا أي إلى حيوان "بري" أو "داجن" سرية الحيوان أو تدجيسه هي الأساسية، أو الاولية ولطائفا كانت، ولية، وسوف تبقى اولية، اما برية تحجب، أو حيلة أو تدجيسها هتاش ثانية على النوام، وهذه التراتبية لا تتغير قط، غير أن الأمور لا تكون بهذا الضد من التوضوح في الكلام المعلن، خاصة حين يكون متحررا بسبب من يمس القوة التي تتواجد في محادثة بين الرئيس والمستخدم أو الأهل والولد، أو المعلم والمتألم، أو المبشر والمحلي، ومعظم السر العبد يوصفون بأنهم "متحصرون" ليست لديهم سوى حرية بسيطة مع الحيوانات "البرية". وإن كانت لديهم أي حرية معها خاصة في البرية، كما نقول فمعظمنا تعلم ما تعنيه wild (بري) من مدعا كيف يوصف السلوك الإنساني بهذا الطريقة. ولا نستطيع أن نتحيل سلوك الحيوانات "البرية" إلا بإشارة ثانوية إلى ما تعلمه من برية الخاصة، أما كلمة tame (داجن) فهي أكثر تعقيدا بقليل. لكننا عادة ما نعزو التحجب إلى السلوك الإنساني ولا نلجأ إلى الحيوانات البرية شيئا فحين نلجأ إلى سحابة أو طائر، مثلا ما إذا كان داجنا، ويتصد ما إذا كان سيعفنا أو يمكن أن يتوقع منه تصرفا بطريقة تضر البشر، ويحذر الأطفال من الحيوانات البرية مثل السناحد لأنهم يترفعون إلى إستراتيجية مع البشر والحشرات عينا

فما مدى استمرار المعنى "الحرية" والاستدارة "لثلاث الكلمات في كل هذا؟ فكما يلاحظ تشيستر، "تكن كلمة الحرية" (liberty) هي الكلمة المضد لكلمة استعاري (metaphorical) بل كلمة الصحيح (proper)، والآخر من ذلك أن نسال: ما المعنى الصحيح لـ بري أو داجن؟

وكلمة "الصحيح" لها معاني صمنية مثل الصواب، والأعراف الاجتماعية والسلطة الاجتماعية التي تفرضها، والسلوك "الصحيح" فضلا عن المعاني "الصحيحة" أما "الاستعاري" أو "المحاري" كما يلاحظ تشيستر، فلهذا كان سيء النصيب قليلا، "غير صحيح" - استعادة عما هو مأثور صوب ما هو داء وعريف "فمنذ بداياتها النظرية إذا، والاستعارة واقعة تحت طائلة الشك شأن الأجنبي، الذي هو معاكس لـ "الصحيح"، الذي يحدّد على نحو لا مفر منه، كما لاحظنا، على أنه الوطني، والمأثور، والموثوق، والمشروع" (1991: 90)، لكن ما الذي يجري حين يتشوش الخط الماصل بين "الصحيح" والاستعاري؟ أي معا يلي هو الاستخدام الأصح لكلمة wild (بري)، وما هي تشكيلة العلاقات الاستعارية التي تربط بقية الاستخدامات بهذا الاستخدام الأصح وتضعها قبالة؟

Wild horse	(حصان بري)
Wild man	(رجل بري)
Wild woman	(امرأة برية)
Wild squirrel	(سنجاب بري)
Wild dog	(كلب بري)
Wild cat	(قط بري)
Wild party	(حفلة برية)
Wild cry	(صرخة برية)
Wild howling	(عواء بري)
Wild rapids	(شلالات برية)
Wild tangle of clothes	(مجموعة برية من الملابس)
Wild tangle of vines	(عرائش برية متشابكة من الكرمة)
Wild night	(ليلة برية، على الطريق، إشارات مخوفة، ضرباء يطلبون المساعدة، صفارات إنذار، اصطدامات)
Wild Night	(ليلة برية في العاية)
Wild night	(ليلة برية، في السرير مع الحبيب)

هل يمكن تصديق هذه الأشياء؟ أجل حيث يمكن أن يتعرض قلبها ضربات من النظام؟ لكن هذا النظام ليس طبيعيًا. ليس متصلاً مع الكلمات، أو في الأشياء أو التجارب التي تشير اليها. فلا يمكن أن يكون إلا إذا انشعب بعملية مُعجّلة من فصل الأكثر اللمسة من الأقل اللمسة. فصل الأشياء التي نريد أن نقرنها بنا عن الأشياء التي نريد أن نبقيها بعيدة عنا. فهذه عملية نقرّ فيها ما الذي هو. أو يبقي أن يكون. "لي" أو "يشبهني" أو "معي" أو "متاحاً بسهولة لي" (وللبشر من مثالي) وما هو. أو يبقي أن يكون. "آخر". ثم نصنّف الكلمات والبشر والأشياء والأفكار تبعاً للقاعدة المُبتدعة على هذا النحو. لكن ذلك لا يؤدي وظيفته على النحو الأمثل. بل يؤديها بصورة حسنة بما يكفي لإصعاب بنية على القوضى التي تخيم على هذا التوضع المضطرب.

في العالم الجديد، نزل الأوروبيون على الشاطئ وحيّاهم السكان الأصليون الذين كانوا يعيشون هناك. فهل هؤلاء السكان الأصليون "بريون"؟ أم "داجنون"؟ لنأخذ للحظة موقف الأوروبيين ونساءهم: كيف يمكن لنا أن نعلم؟ وكيف يمكن لنا ألا نكتفي بتوقع سلوك "المحليين" بل نصنّف المعاني "الصحيحة" و"الاستعارية" لكلمتي "بري" و"داجن" بالعلاقة مع هذه الكائنات غير المألوفة؟ ليس بمقدورنا أن نقوم بأي من هذين الأمرين، غير أنه بمقدورنا. تبعاً لدرجة ارتباطنا مع الأوضاع غير المألوفة وغير المتوقعة، أن نترك تلك المعاني في حالة حوارية مفتوحة، خاضعة

لعلاقات جارية، أو أن نحبس أنفسنا في معجم تراتبي صارم ونتركه يقودنا أنهم "سريون" كما يكون الدب برياً؛ أطلقوا عليهم اثنان في الحال قبل أن يمتكو بنا إتهم "برييون" كما يكون الصنار السكير برياً. انظروا التوميس في أعينهم واستعدوا لقضاء وقت مليء بالمتعة والتسلية. إنهم "داجنون" كما يكون الكلب داجساً، ستمدوهم (ولكن دون أن تسموا ذلك استعباداً)، علموهم أن يخدموكم بإحلاص، دليل وأن يرهقوا عنكم بالاعيةهم. إنهم "داجنون" كما يكون أمين مكتبة داجناً، هزوا رؤوسكم خيبة لما تسم به "مغامراتكم" من الهادية.

الملكية

يتحرك تشيبيتز في كتابه على المستوى الصريح أيضاً. من الـت proper (صحيح) إلى الاسم property (ملكية)، مع أن property ليس الاسم الذي استخدمه في الإنجليزية للإشارة إلى حالة كقول الشيء صحيحاً (propriety) والجذر الاشتقاقي للكلمات الثلاث في اللاتينية، propria، يعني "ما يملكه المرء"، وهكذا فإن property هي أرض المرء التي يملكها، و proprietor تعني "مالك" ولقد تعير معنى proper و propriety في الإنجليزية بمعنى الشيء، بحيث باتت للكلمتين صلة صنيعة بـ ما يملكه المرء، لكن تشيبيتز، كما رأينا، يستكشف الـ proper، والطرائق التي لا تقتصر فيها على ما هو مستقر ومن مل تعداد إلى ما هو في المناول، وداجس، وبذلك تعداد، إلى المعنى الأقرب إلى كقول الشيء ملك المرء.

وعلى أي حال إذا ما كان لتوتر بين المعنى "الصحيحة" والاستعارية أو "الترجمية" يكمن في مكان ما من لباب مشكلة الترجمة، فإن معنى property عند تشيبيتز يشكل هو ذاته مشكلة ترجمة معقدة ومتشابكة بالنسبة للخيال الكولونيالي فتشيفير يكتب عن "استحالة ترجمة التصور الإنجليزي عن بيع الأرض" إلى تلك اللغات، التي لا تحتوي مفهوم الأرض بوصفها property (ملكية)، أي بوصفها سلعة قابلة لتحويل ملكيتها أو نقلها" (1991: 8). ومن هنا، مثلاً، تلك الحكايات عن بيع الهنود قطعة الأرض الواحدة مراراً عديدة لأشخاص مختلفين، لأن "الامتلاك" و"البيع" حين يتعلقان بالأرض يعنيان لهم أشياء مختلفة عما يعنيهما للأوروبيين.

ويمكن وصف مشكلة "الترجمة" الكولونيالية المتعلقة بالملكية، وبشيء من التبسيط، بأنها متصلة بمعصلة أخلاقية، بصدام بين الجشع والشرعية. فالمستعمرون الأوروبيون أرادوا الأرض التي كان الهنود يعيشون عليها، فمن وجهة نظرهم أنهم يحتاجون الأرض التي يعيش عليها الهنود إذا ما كانوا يريدون العيش على تلك القارة، وبوصفهم أوروبيين، غارقين في تقاليدهم القانونية والفلسفية

الخاصة، والحسدة فإنه ليس بمقدورهم أن يكتسبوا بالعيش على الأرض أنهم بحاجة لأن يمتلكوها. فلا يمكن تهدد الأرض إذا ان تكون محرومة أرض، أو مكان للعيش عليه. بل عليها أن تكون ملكية. لكن السود موجودون هناك من قبل فما العمل؟ استر المتحضرين لا يقرقون أرض الآخرين والمشروع الكولونيالي يستمد قوته على افتراض أن الأوروبيين هم "المتحضرين"، وليس الجميع الذين يظفون على غير هدى لا تحركهم سوى الاهواء العمياء. شأنهم شأن قبيلة شيبرون الأسطورية.

ولقد تمثل أحد الحلول بالإلحاح على أن الأرض ليست للسود. لأنهم يفترضون إلى أي إحساس بالملكية، "ليس للهمج، أي ملك في أي قطعة أرض من تلك البلاد"، هذا ما نقرأه في مارك آله هيرجينيا (1609). "لن يكتسبوا بالإقامة هناك بصورة عامة شأنهم شأن الحرية التي تقسم في العاصمات" (أوردت تسييفيتز 1991: 59). وبمعنى ما فإن هذا هو الحل السريع لمشكلة الاستيلاء على الأرض وتسحيرها للأوروبيين. لأنه إن لم تكن الأرض عائدة إلى الهنود، فلا يمكن أن يهيموا إذا ما أخذناها واعتبرنا أنها لنا.

غير أن هذا الحل يمثل قاصصاً، بمعنى آخر، لأنه يظهر الانتقال من "الهمجية" (حيث لا ملكية للأرض إلى الحضارة) (التي تقود حروب عن مفهوم الملكية) أكثر استقامة ومباشرة مع جو عليه، أو من كان عليه. فكيف تحولت الأرض "البرية" المشاع إلى "ملكية"؟ من الغلبة التي تحولت إلى البيع الناس يظفون في الأرض على غير هدى إلى "رجال" وبسبب متحضرين يعيشون على المأوى، العاصمات؟ وكيف يمكن لي أن أمتلك أرضاً ثم يمتلكها أحد قحط فسي؟ من سأشترىها؟ من الذي سيمنحني حق ملكيتها الشرعي؟ من الذي سيرسم حدودها القانونية؟ من الذي سيفصل في حق ملكيتها لها ويعاقب المسببين إذا ما ادّعت أن الآخرين - كالهنود، مثلاً، بل ربما الهنود الذين مكثوا يعيشون عليها قبل أن تصبح ملكاً لي - "يغدون" عليها؟

يشير تسييفيتز إلى أن تحول الأرض المشاع إلى ملكية كان عملية ترجمة. تمت فيها "ترجمة" الأرض المشاع على أنها ملكية الهنود بحيث أمكن "ترجمة" هذه الأرض أو "نقل ملكيتها" منهم. (ويشير تسييفيتز إلى أن القانون العام الإنجليزي يستخدم مصطلح *translat* في الإشارة إلى نقل الملكية المعطى، أي بالمعنى ذاته الذي نستخدم فيه كلمة *alienation*). فالأرض ينبغي أن تكون ملكاً للهنود كيما يمكن أن تفقدوا قالياً ملكاً للأوروبيين وإذا لم يكن لديهم مفهوم الملكية، وإذا كانوا لا يفهمون ما يعنيه الأوروبيون بهذه الكلمة، فإن أي مفهوم يستخدمونه ينبغي أن يترجم بمعنى الملكية.

عملية "الترجمة" المردوجه هذه، أي ترجمة الأرض المساح إلى ملكية دولا، تم ترجمة ملكية "أمة" إلى ملكية "نحن"، هي عملية محدّدة بأشد ما يكون الوضوح في قضية بوقنت في المحكمة العليا عام 1823 حيث تمّ الإقرار لعمود دائيم (الشاعون الشرعيون للأرض، ولهم الحقّ المتروك والعاقل بالحصاة على ملكيتهم لها) إلا أن قدرتهم على بيع لأرض مرادتهم، ولهم يشاعون ينكرها المدّ الاسمي الذي يقول أن الاكتشاف يعطي من يقوم به حقاً حصرياً بامتلاكه (دعوى الإيجار، إضافة من قبل جوسون وشراهام على ملبنتوش، أوردتها تشيفيتز، ص 10). وبلا حظ تشيفيتز هنا أن "حرفيّة القانون تشوّن الحدود بين السياسة الأجنبية والمحلية، حيث تُصنح عن التمييز الغربي الحاسم بين الحيارة وحق الملكية، ذلك أن "الحيارة هي ما يمكن للهنود أن يتمتعوا به بوصفهم "أمة محلية"، أما "حق الملكية" فهو ما يفتقونه بوصفهم "أمة أجنبية" ويستنتج تشيفيتز "في الوثائق القانونية التي تُرجمهم إلى الإنجليزية بصورة لا مفرّ منها، أجبر الهنود على أن ينطقوا بهد الإنجليزية، إنّما من دون أن تكون لهم حقوق الملكية القانونية الحاسمة التي تمنحها هذه الإنجليزية إلى الناطقين بها من الأوروبيين" (1991: 11).

من الواضح أن مسكبة الترجمة هذه هي منسكة شروبيه وفلسفية أيضاً ما هي الملكية، ومن لديه سلطة تعريفها المحكمة العليا، من هي مرجع الأخير في هذا الأمر؟، ومن هو المنوط على بقية سلطتها في تحديد "هوية" الملكية، الخاصة في المجتمع العربي الحديث ليست مؤشّر فلتب وجبت تحمل الشخص عضواً في الطبقات المالكة، أب مؤشّر أخلاقي وكبائي أبجتماعي لـ "تحوّل" الشخصي، وفيلسوف الملكية الإنجليزي العظيم هو جون لوك، الذي رأى في مقالة ثانية في الحكم (1690)، وبكلمات تشيفيتز، أن "العلامة الحقيقية على الملكية هي التسييج، التحديد، أو وضع التحوّل مكان ما، بما يشير إلى الاستقرار الواضح فيه أو رزاعته" (1991: 55). ويقول لوك نفسه عن قاطني العالم الجديد أن "الهندي البري... لا يعرف أيّ تسييج ولا يرال مقبلاً في مشاعة (أورد تشيفيتز 1991: 55)، فكما يرى جون ويستروب، حاكم مستعمرة حلبج ماساشوسيتس، أن السكان المحليين في نيو إنجلند لا يسبحون أيّ أرض، ولا يقيمون فيها أيّ مسكن دائم، أو أيّ قطع داجن يحسّنون به الأرض، ولذلك فليس لهم في تلك البلاد ما يتعدّى الحق الطليعي" (أورد تشيفيتز 1991: 55).

وتتضح هذه التعقيدات المصاهيمية المتولّدة عن محاولة ترجمة الهنود إلى "الملكية" ومنها، أشدّ الوضوح في توصيف لهنود قرب فورت جيمس يعود إلى أوائل القرن السابع عشر يقول تشيفيتز (1991: 55-56).

كما نعلم؛ فإن هنود جنوب نيو إنجلاند كانوا مزارعين. وكما ثبتت كرونون، فإن المستعمرين كانوا يعلمون ذلك غير أنهم وهم ينظرون إلى هذه الزراعة "الهمجية"، وإزاء ما وجدوا فيه تناقضا في الحدود، أمكنهم أن يواصلوا إنكار ما تأكد لهم. ففي أيار 1607، مثلاً، وأثناء رحلتهم الأولى إلى نهر جيمس انطلاقاً من فورت جيمس المأهولة حديثاً، وصلت جماعة من المستعمرين إلى قرية بوهاتان. وفي وصف هذه الرحلة المنسوب إلى غابرييل آرثر، يعلق السارد على القرية قائلاً "إنها تقع على تل مرتفع يطل على الماء، ويفصله عن هذا النهر سهل... ولذلك فهم يزرعون القمح، والصول، والبازلاء، والتبغ، والبقطين، والقنب، والكثبان، ولا يعملون أي فن في الحالة الطبيعية لهذا المكان، الذي يمكن أن يكون أفضل (باربور، 185). وهكذا، فإن الزراعة التي هي علامة المدني بوصفه معاكساً للطبيعي، تُذكر وتُكرر في آنٍ معاً؛ فالبوهاتان "يزرع" لكن "المكان" لا يعمل فيه "أي فن" يفضي إلى تحسينه.

والتحسين الذي تطلع إليه المستعمرون له حدود هو التسييج. خاصة ذلك السباح الذي ينص ملكية السحب عن سواد وجب تولي الاوريجيون ملكية الهنود أو ترجموها. ضمت الاسيجة أول الاشياء التي قدموها علامات لا على الملكية وحسب بل أيضا على النوية الشدة، أو المشيخة والمقدرة ادا، وكما يلح تشيستر، فإن عملية ترجمة الملكية هذه ليست مجرد إيديولوجية للفتح أو الغزو فقط، بل كذلك وأكثر انها ايضا صدام ثقافت، صدم إيديولوجيات، ينم على التصورية الرهيبة التي تنسب بها الترجمة حتى بالنسبة للمنتصرين. أولئك الصالحين الذين لا يريدون احتلال أراضي الآخرين وحسب بل أيضا تبرير ذلك الاحتلال لإرضاء أنفسهم. فالمنتعمرون ليسوا هنا مجرد انتهازيين، على الرغم من أنهم ينتفعون انتفاعاً هائلاً من المواجهة مع الهنود. ذلك أن هذه المواجهة تبذر فيهم الاضطراب وترعبهم كما تعمل بالهنود.

المركز والهامش

الترجمة بوصفها نقلاً أو ترحيلاً للمعنى الصحيح إلى مناطق أجنبية أو لزوح بالأحرى (تدعى الهوامش)، الترجمة بوصفها نقلاً للملكية، والترجمة بوصفها حركة تاريخية من المعرفة والإمبراطورية من الشرق إلى الغرب، مع الشمس. وفي حنحلة شبكة المصدرات المعقدة هذه، فإن تشيستر يصرف جُل وقته وطاقته على ترجمة ال proper وال property غير أن ال translatio studii et impirni أكثر أهمية بكثير ومن نواح عديدة قياساً بمشكلتَي الترجمة "البسيطتين" هاتين، ذلك أنها توفر للإمبراطورية التبرير أو التسويغ الرئيس. فعلى الرغم من أن ترجمة ال

proper والـ property تفسّر كثيراً من المناوشات على الخطوط الاممية لعمو جهة الإمبراطورية، إلا أن translatio studii et imperii فهي المعركة ذاتها والساحة التي تُحاصر عليها هذه المعركة وهي تعمل ككما يشير تشبيته عز حركة مزدوجة من الإدماج والنبذ ككلّ امرئ يسعى أن يعمو مثلنا على وجه الدقة - ولانكم لستم في الاصل مثلنا على وجه الدقة، فان عليكم أن نتحوّلوا أو "نُترجموا" على صورتنا ونظننا لضرورة هذه الترجمة، واحتمال احقاقها، هو ف تقوون الى الأبد مواطنتين من الدرجة الثانية في الإمبراطورية

وكما بيّن عدد كبير من الباحثين ما بعد الكولومباليين، فان هذه العملية الإمبراطورية من الإدماج والنبذ عادة ما تكون منبئة على عرار المركز والهامش، فالمركز هو موقع القوة، المدينة العاصمة للقوة المستعمرة (لندن، باريس، مدريد)، والهامش ككلّ ما هو خارج ذلك المركز، وفي الواقع التاريخي المعني لم يكن هنالك مركز واحد - وبهذا المعنى، فإن من المفضل أن نستخدم على "المركز" - ونلذلك فإن الموقع الجغرافي المعني لـ "المحيط" لا زال سراج ويتبدّل أيضاً، بل إنّ مصطلح ترجمة الإمبراطورية ذاته يعني، في الواقع الأمر، أن المركز ينتقل عبر القرون من آينا الى روما الى باريس الى لندن الى نيويورك وأن المحيط في أي لحظة تاريخية هو أي مناطق قصبة تتنصّف من حد المركز غير أن الـ translatio imperii هي قبل كلّ شيء محاولة لتداني هذه الحركة التاريخية عن طريق النظر الى ككلّ المراكز الساحة بوصفها المركز أي عن طريق التعامل مع الإمبراطورية على أنها ظاهرة مستقرة وضوئية على لرغم من ككل تعيها التاريخي.

و"الترجمة" بهذا المعنى الجيوبوليتيكي الواسع لا تختلف في الواقع لذلك الاختلاف الشاسع عن "الترجمة" التي نظرت لها التقليد السائد فمثل التقليد المسيطر في دراسات الترجمة والذي لا يرى سوى السعي خلف التكافؤ اللغوي (لا السياسي)، يفهم متعهدو translatio studii et imperii الترجمة على أنها نقل للمعنى من لغة إلى أخرى دون تغيير جوهري. والمزاق هو أنهم يهتمون اللغة بطريقة أوسع بكثير من أولئك اللغويين الذين تقتصر بالنسبة لهم على كونها نظام دلالة مجرد، أو جمعا من البنى المترابطة فيها بينها وكما يرى تشيبيتز، فإن الـ translatio ترى اللغة على أنها فصاحة، تكنولوجيا رئيسة للسيطرة والتحكم، وقناة فعالة لتشكيل المجتمعات وتعليمها: فهي ثقافة وإيديولوجيا، والنظام المفاهيمي الحاكم الذي يمكن من رؤية أشياء معينة ويجعل من المستحيل رؤية أشياء أخرى (بل يرى بعض الأشياء ولا يراها في الوقت ذاته كزراعة الهنود للأرض)، وفي تراث الـ translatio studii et imperii تكون ضرورة "ترجمة" المعرفة

كتابها موقع الترجمة (1992) فهو أطروحته التي قدمتها بالإحلية عام 1988 في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس. حيث تطرح فيها مفردات المساهمة التي باتت تفضل الدراسات الإحلية عن ذلك الإصطاء الثقيل في لطابع المثالي على الأدب الإحلي الذي كان قد طوّر جزئاً ككفاة للإمبراطورية

كتب تشارلز تريميليان عن الكيفية التي يصم بها مدى بمدود النخبة المحلية "دوام" التعبير الذي أملاذ التعليم الغربي أن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترقى: فهم على وشك أن يشموا بطابع جديد يطعمهم. وعامل هذا التعبير هو "الأدب الإحليزي". الذي خلق لدى الناطقين الهنود بلغة الإحليز العظماء الحماس ذاته الذي لدى حكاهم: "فقد تعلموا بالطريقة ذاتها، واجتموا بالموضوعات ذاتها، وانكموا بأنفسهم على الساعي ذاتها، حتى غدوا إحليزاً أكثر منهم هنوداً" وراحوا ينظرون إلى البريطانيين على أنهم "خمااتهم ومحسنوهم الطيبون الذين يقارون منهم" ذلك أن ذروة طموحهم (أي الهنود) أن يتشبهوا بنا". (نيرانجانا 1992: 30).

هذه العملية التي نشوء الإحلية من خلالها نضع لبود "طابع جديد" هي الموضوعات التي تتناولها سر بها خاصة كما تتجلى في ترجمة أي عمر سلبية من الترجمات الإحلية لسبب نهي ولاء نبيدي وفي تعريف هذه العملية بأنها "استدعاء". المصطلح الذي نشوء لدى تصوير بوصفه حراً أساساً من الاستعمار فالإنجليز يسدي أو سدي الهنود بترجمة مزبوجة بوصفهم ادس بقدر ما يشون على ما هو عليه (متمسكين بطرائقهم "المحلية") وبوصفهم يرتقون بأنفسهم بقدر ما تكون "ذروة طموحهم أن يتشبهوا بنا". وهذا ما يعر عنه تشارلز تريميليان تعبيرا محكما أد يشول. "أن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترقى: فهم على وشك أن يشموا بطابع جديد يطعمهم". أنها عملية تعبير ذاتي، بما تحذته من تعبير عميق في الشخصيات على صورة الهيمنة التي تضمن دوام الإمبراطورية في روح الشعب المستعمر.

وعلى سبيل المثال. هان نيرانجانا تقتفي آثار وتيم حوزر، المستشرق البريطاني الذي اشتهر بترجماته وقواعده المارسية قبل فترة طويلة من دهاه إلى الهند وعمله في المحكمة العليا في كالكونا، وواصل ترجمة النصوص الهندية أثناء مكوته في الهند. خاصة القوانين السنسكريتية القديمة، غير أن جونز كان مصطراً أثناء ترجمة تلك القوانين لأن يعتمد على هندوس ومسلمين متعلمين رأى أنهم لا يعتمد عليهم وغالباً ما يكونون متحيزين. وهكذا كان فعل الترجمة أيضاً فعل تصحيح، وإصلاح، وتنقية للنصوص من عظمة الهند السابقة وترى نيرانجانا (1992: 14 - 13). أن أهم المآزق في عمل جونز هي (أ) حاجة الأوروبي إلى القيام

بالتريجمة، لأن المحلّين ليسوا بالمفسّرين الذين يَعرّوّل عليهم في تفسير قوانينهم وتقافتهم. (ب) الرغبة في أن يكون مشرعاً، يسنّ للهنود قوانين "هم" (و) (ج) الرغبة في "تنقية" الثقافة الهندية والكلام بالنيابة عنها.

نجاح هذا "الاستدعاء"، ودوام الإمبراطورية التي تعمل جواز على عرسها في الهند عبر ترجماته. وازحان في مقدمة العام 1984 لطبعة هندية من عمله أنجزه موني باعشي. الذي يحث أبناء جلدته الهنود على "المحافظة على التراث القومي" وتاويله بدقة بالسير في ذلك السبيل الذي حطه السير وتيم جوير (أوردته نيرانجنا 1992: 13)، وهكذا إذا التراث القومي، بعد قرن من ذلك التراث الذي (نشد) ترجمه جوير إلى الإنجليزية، وعدت أدقة مُصرّفة بأنها السير في السبيل الذي حطه المستعمر ومواصلة استدعاء الهند للإنكليزية ويوصفها بإجليزية: أي بوصفها مستعمرة بريطانية سابقة لا تزال تنطق بالإنجليزية ويسبغى أن تواصل النظر إلى نفسها على أنها إنجليزية حقاً وعلى نحو عميق.

وبالطبع، فإن جزءاً من عملية استدعاء الهنود بوصفهم بريطانيين مرعومين يتمثل في استدعائهم أولاً بوصفهم أذرى حيث يقدمهم جوير على أنهم مخشور "صورة طبيعية". محادعون يحشون موعودهم، والحال ضماً تلاحظ نيرانجنا، أن "جوير قد امل بحسن حال، حيث بانمود مرا لا يعتقد بترسيخه مرة وإلى الأبد. في فعل آخر من التريجمة، عن طريقة استراع الأدلة من الهنود، وحملهم عرضة للعقاب بقوانينهم الخاصة (المشريعة)".

وتتكن نيرانجنا أيضاً على تقديم وتيم وارد لكاتب المؤلف من أربعة أجزاء نظرة إلى تاريخ الهندوس وأديهم وأساطيرهم. حيث يشير بالمثل إلى أن تروفي الهندوس الذهني والأخلاقي لا يقتصر على كونه "القسم الرفيعة" التي قسمت للأمة البريطانية بل يتعدى ذلك إلى كونه مفتاح الإردهار في المدى التفسير ويسجو (وارد) باللائمة على واقعة أن الهند لا تقفني من إنجلترا سوى القليل. ويشبا هاتلا،

ولكن دعوا هندوستان تتلقى تلك الحضارة الرفيعة التي تحتاجها، تلك الزراعة التي هي قادرة عليها: دعوا الأدب الأوربي ينتقل إلى جميع لغاتها، وسوف ترون أن المحيط، من موانئ بريطانيا إلى الهند، سوف يعج بالسفن التجارية؛ ومن وسط الهند سوف تمتد الثقافة الأخلاقية والعلم فوق آسيا كلها إلى إمبراطورية بورما وسيام، إلى الصين، بكل ملايينها، وفارس، وحتى إلى شبه الجزيرة العربية. (أوردته نيرانجنا 1992: 21).

هذه هي الصلوة الكولونيالية: "تعليم" الهند و "تحضيرها" لترجمة الادب الأوروبي إلى لغاتنا وترجمة الادب والقانون الهنديين ككلمة بلع ولهم حوسر. الى الإنجليزية، يزعم أن الهند بحاجة لهذا الترفيق (الدافع المثالي الذي يقف وراء ذلك كله). أما في حقيقة الامر فالعناية هي ازدهار التجارة البريطانية وانفتاح الأفاق الواسعة أمامنا. ففي عصر توسع الرأسمالية، كما نعلق نيراجانا (1992: 21). تساعد الترجمة والتأويل على خلق سوق للبصائع الأوروبية وأكثر من ذلك. ان الترجمة والتأويل يساعدان المستعمرين البريطانيين على اصفاء طابع مثالي على ما يمارسونه في الهند من العنف وتبني نيراجانا بأساليب كيف يلوي حوسر سجلاته ويشبه لكي يبين حكم هو ضروري بالنسبة لبريطانيا وكما هو مصدر فخر لمؤسساتها الديمقراطية ألا تسمح بالديمقراطية في "هند" الهندود، شار الأسبوين جميعاً، كما يقول. قد اعتادوا على الاستبداد، ولا تتسع معهم "الحرية" على النمط الإنجليزي. بل أن جونز وسود من المدراء الكولونيين على قناعة واسعة بأن حكم الهند حكماً استبدادياً، والعمل بعكس التقاليد الديمقراطية في إنجلترا ذاتها. ينبغي ان يكون من خلال فوائدهم الخاصة حين تمت "تنقية" تلك القوانين عبر ترجمتها إلى الإنجليزية.

هذه العملية تساعد مستعمرين بريطانيين صغراً في التعمية على طبيعة حكمهم الكولونيالي فليس البريطانين من يحكمون الهند بل "السود" أنفسهم، بشكل مفرح وبيروقراطي من شكل قو ليسيه الخاصة. ان البريطانين فليسوا سوى أدوات إدارية مبد تحكم الحثيثيين المشبهين بالمدى الجنوبية الهندية غير أن تلك المبادئ القانونية لا تشكل حكماً فاعلاً، بل لا تدرك على أنها مبادئ قانونية أصلاً. إلا في ترجمتها الإنجليزية، فتتحول على نحو سحري إلى شيم بالقانون البريطاني بصورة تمتد على الطمانينة. هكذا تعدو الترجمة الفناء التي يستدعي عبرها "القانون الهندي" بوصفه قديماً ومحلياً وتقليدياً، وبدلك يلقى بثقله على ظهور السود. وفي الوقت ذاته يصير حديثاً وإنجليزياً وعقلانياً، وبدلك يلقى بثقله على ظهور الهندود مرة أخرى فهي الترجمة تتحول النصوص القانونية والأدبية الهندية على صورة الهيمنة الكولونيالية، وتُجعل "انجليزية"، وذلك في الوقت الذي تُقدم على أنها لا تزال هندية في جوهرها، بحيث تتمثل الطريقة المثلى المتاحة أمام الهندود كيما يكونوا "هنوداً" حقا ب "المحافظة على التراث القومي" وتأويله بدقة بالسير في ذلك السيل الذي خطه السروليم جونز". كما يقول موني باعشي

رفايل وهداية الإسبان للتغالوغ

فايسنت ل. رفايل، أميركي فليبيني من التغالوغ، يعيش حالياً في الولايات المتحدة. ويعمل أستاذاً مساعداً لمادة الاتصال في جامعة كاليفورنيا، سان

دييغو. وهو يؤخّره اهتمامه. في صغته الإصانة الكولونيالية الترجمة والهداية المسيحية في مجتمع الساعالوق في ظلّ الحكم الإسباني (1988) إلى عمليات الهداية والترجمة والصنع المتشابهة المتداخلة.

الكلمات الإسبانية conquista (فستح). conversion (هداية)، و traducción (ترجمة) هي كلمات مترابطة دلاليًا وفي المعجم الأكاديمي الإسباني Diccionario de la lengua Española أن كلمة conquista تشير فقط إلى احتلال منطقة ما بالقوة بل أيضاً إلى فعل التوصل إلى إخصاع أحد ما طوعاً ونبيل حبّه أو عاطفته عن هذا الطريق.

أما conversion فتعني حرفياً عملية تحويل شيء ما إلى شيء آخر. وهي تشير، في استخدامها الأكثر شيوعاً، إلى عملية استمالة أحد ما إلى ديانة أو ممارسة معينة. وبذلك يمكن للهداية، شأن الصنع، أن تكون عملية عبور المرء وانتقاله إلى ميدان سواه - مناطقياً، أو انفعالياً، أو دينياً، أو ثقافياً - وأدعاء أن هذا الميدان هو ميدانه الخاص.

(xvii: 1993)

هكذا تشير الهداية والصنع حتماً إلى حسب، في التحولات التاريخية التي يستكشفها رهايبيل أي في هداية الساعالوق في المسيحية في سياق فتح اسبانيا واستعمارها الفليبين فيعملان بالضرورة، تبعاً عن بحرييل "المحليين" أو استدعائهم، كما نذكر نيرانحانا إلى صور الحكام الكولونياليين. وتتمثل المهمة التي يضطلع بها كتاب رهايبيل في تبين أن هذا التحول لا يعمل فقط على نحو كامل وقام. ذلك أن المستعمرين لا يكمنون عن مقاومة "التحويل" أو "الاستدعاء" وإعادة بناءه بطرائق لا يمكن التنبؤ بها أو السيطرة عليها إلى هذا الحد أو ذلك. ولكن دعونا نترك هذا الجزء من سجال رهايبيل إلى الفصل التالي لنركز هنا على الكيفية التي يُفترض أن يعمل بها هذا السجال.

لقد عدت الترجمة. كما يشير رهايبيل ذلك الحد الأوسط الأساسي بين الصنع والهداية. وذلك بدقة لأن (أ) الضاحين والمستوحين يتكلمون لغات مختلفة و(ب) ديانة الضاحين لا تسمح المجال أمام الاستغلال الاقتصادي البسيط لأجساد المحليين، بل تتطلب هدايتهم. ولو كانت العبودية البسيطة كافية لإشباع الحاجات الكولونيالية الإسبانية، لعلنا ما كنا بحاجة إلى الترجمة على الإطلاق؛ فمن المؤكد أنها ما كانت لتلعب أدور مثل هذا الدور الأساسي الذي لعبته في الاستعمار. لكن واقعة احتياج الكاثوليكية الإسبانية إلى أن يستعمر المحليون بالمعنيين، معنى الـ conquista (الصنع) والـ conversion (الهداية) - أي احتياجها.

معبارة أخرى: إلى صحوة جسدياً وروحياً وإلى أن يعدوا رعايا إسبان ومسيحيين مهندسين في ب. معا - هي التي أعطت الترجمة مكان الصدارة في المشروع الكولونيالي، بطريقتين على الأقل:

أولاً، كان من الواجب ترجمة النصوص المسيحية الأساسية إلى اللغات المحلية الدارجة، بما هيبت لغة التنازل وهذا ما اقتصر من المسترير تعلم التنازل مما يكفي لأن يترجم إليها ويؤلف بها، كما أدى إلى وضع المسترير الإسبان معاجم التنازل وقواعدها. أو ما يدعى *artes*، لكي يستخدمها المسترير اللاهوتيون في تعلم هذه اللغة وفي هذا السياق كان أن ردت التنازل أيضاً إلى الإحدى الرومانية، التي أراحت الكتابة المقطعية المحلية تدريجياً (تلك الكتابة التي تم تصويرها على أنها غير عقلانية ولا يمكن استخدامها من قبل الإسبان) يقول رفايل

إن فكرة الإسبان عن الترجمة بوصفها اختزالاً للدواويل المحلية وتحويلها إلى بنية تمكن الإحاطة بها بمصطلحات إسبانية هي إسبانية هي فكرة كمنت عند جنر المحاولات الرامية إلى ترميز الثقافة المحلية. لقد كانت الترجمة عملية تحويل للمجهول إلى معلوم، وعملية تمير بين الممارسات المحلية "المشروعة" وغير المشروعة، وأخيراً عملية نجم للدواويل المحلية بغية تحرير انتشار كلمة الرب وترسيخ مكانها. (1993، 106)

ثانياً كان من الواجب ترجمة البعثون "أو هدايتهم" وتحويلهم إلى محاسبين للإسبان الأمر الذي يعني على شيء من الترس على اللغة الإسبانية (التي لم تلتقط قط صعب في التعبير) وعنئ ليداية إلى المسيحية، وتحويل المؤسسات الاجتماعية المختلفة إلى الطريقة الإسبانية. هالفعل الثلاثي *convertere* كان يعني في الأصل "يترجم"، إضافة إلى معانيه الأخرى، ويحسب رفايل فإن واحداً من معاني الكلم الإسبانية *Converere* في القرن الحادي عشر كان لا يزال "يترجم"، تماماً كما احتفظت اللغات الأوروبية الأخرى حتى المدة الحديثة بالأفعال التي تعني "يحول" كما تشير بها إلى الترجمة (*Turn* بالإنجليزية، *wenden* بالألمانية، *vanda* بالسويدية، *Kaantaa* بالفنلندية، لا تزال الكلمات الوحيدة التي تستخدم بمعنى "يترجم" في هذه اللغات) واليوم نحن نترجم (*ubersetze, traducimos, translate*) الخ) النصوص ويهدي البشر وقيل قرن أو قرنين مضياً كان لا يزال من الشائع تماماً *convert* (ترجم، نحول، نهدي) النصوص: وقد بدأ الباحثون ما بعد الكولونياليين بالإلحاح أيضاً على أهمية ترجمة البشر بالنسبة للمستعمرين، أي "هدايتهم" أو "ترجمتهم" عبر عمليات الترجمة المتعددة.

ويمعنى ما. فإن هاتين العمليتين ليستا سوى العملية الواحدة ذاتها مترجمة التصوص والمصطلحات اللاتينية إلى التاغالوغ تحول التغالوغ وكذلك لترجمته وتهدي الناطقين بها إلى شيء آخر، إلى شيء أشبه بالمتعمرين الأسان ومن الإغراءات ما بعد الكولونيبالية الشديدة أن يَصَوِّرَ هذا التحويل إلى أنه شيء رديء بالضرورة. وعلى أنه سقوط من حالة نقاء معقودة إلى اليحسة أي ذلك الحليط من الشقاات واللغات الذي صار يُطلق عليها اسم الكريولية هكذا يدفع هذا الإغراء إلى رؤية أن التاغالوغ قبل الفتح الإسباني. كانوا يتحدثون الكلمات التاغالوغية ويعتنون الحياة التاغالوغية. ومع الفتح الإسباني كان أن دُمِرَتْ تلك الحالة الأصلية النقية إلى الأبد. ومن هذا المنظور. فإن ما بعد الكولونيبالية تعني على الدوام تعلم العيش في حالة من التسوية. والسقوط. والهجنة أي فعل الأشياء على النحو الأقل من الأمثل. لأن الأمثل قد مضى وانقضى إلى الأبد.

وتتمثل إحدى أكثر فضائل كتاب رهايبيل - شأن مقارنته ما بعد الكولونيبالية عموماً (انظر رهايبيل 1995) - في أنه يشارك عدد انقسامه متاربة مختلطة إلى حد بعيد. هاتهجة بالسمة أنه ليست حوله سقوط. إنها عطية عطية تولد تنوعاً وإبداعاً هائلين. ولا رهايبيل يحتمي بالهجنة - خلافاً لشقاة التاغالوغية والإسبانية والأميركية في المجتمع الفليبيشي الحديث. على سبيل المثال - فإنه يحتمي أيضاً بالترجمة.

ويمكننا القول بسرعة من الإغراء في التبسيط أن الواقع أن المنظورين ما بعد الكولونيباليين الذين يتوجهون إلى الحانة ما قبل الكولونيبالية ويتمسكون لو أن بمقدورهم إعادة عقارب الساعة إلى الزمن قبل أن يحط المستعمرون الأجانب رحالهم. إنما ينزعون إلى سدا الإمبراطورية واعتبار الترجمة أمراً سلبياً على وجه الحصر. بوصفها أداة للإمبراطورية وهذا ما يصحح على تشيبيتز بالتاكيد. كلما يصحح بدرجة معينة على نيراننا أيضاً. على الرغم من مقاومتها هذا الإغراء على طول كتابها. رافضة أسماء طابع مثالي على الهند ما قبل البريطانية. وساعية وراء تصوّر دور تحويلي إيجابي تلعبه الترجمة. أما من جهة أخرى. فإن أولئك المنظرين ما بعد الكولونيباليين الذين تروق لهم حالة المجتمع ما بعد الكولونيبالي الهجينة. وتروق لهم الخلطات والخصائص الثقافية المتداخلة. ينزعون لأن يكونوا أقل إطلافاً للأحكام على الإمبراطورية (تو أن يسموا قحط إلى إخساء عيوبها أو تبرئة ساحتها. بالطبع) ولأن ينظروا إلى الترجمة على أنها قناة مبرنة وإبداعية رفيعة للتحوّل المتبادل والذاتي. ولاشك أن رهايبيل واحد من هذا المعسكر الأخير.

تراتبية اللغات

يتناول رهاويل أيضاً تلك الطريقة التي تُرجمت بها العقيدة المسيحية إلى اللغات المحلية الدارجة

فالمصطلحات المشحونة بشدة مثل *Dios Jesu* و *Espiritu Santo*، التي لم يجد لها الإسبان مرادفات وافية في اللغات المحلية، تمّ الإنشاء عليها بأشكالها غير المترجمة التي تخللت تدفق الخطابات المسيحية في اللغة المحلية، ولصلة الهداية، فقد أوصت الترجمة بـ/ وحُرمت في آن معاً اللغة التي ينبغي أن يتلقّى بها المحليون كلمة الرب ويعودوا إليها. (1993: 20، 21)

وبعبارة أخرى، فإنّ التاغالوغية، من وجهة نظر المبشرين الإسبان، لم تكن "كافية" للقيام بمهمة التعبير عن الحقيقة المسيحية فكلماتها التي تضاهي كلمات الله، والروح، وابن الله هي أبعد عن العقيدة المسيحية من أن تستحق جود الله، والروح القدس، ويسوع المسيح ونظراً لهذا "الإخفاق" أو "الضعف" في التاغالوغية، فقد تمّ الاحتفاظ بهذه المفردات الأسبانية دون ترجمة، ولذلك فقد نُقلت أو أُرغمت كتبت في حرفها ونظراً لما قدّمه روح الكلمات الإسبانية في التاغالوغية من أثر جنسي تمثّل بتحول التاغالوغية من روحية العقيدة المسيحية إلى التاغالوغية قد وصفت اللغة على أنها لغة التي يسعى على المحليين أن يتلقّوا بها كلمة الرب ويعودوا إليها (أم فتحي من المبشرين تقديم العقيدة المسيحية في خصوص مكنونه وتسميته التاغالوغية أو حرمتها في الوقت ذاته مؤكدة أنّ "القاعدونية" التي تلقى بها المحليون كلمة الرب وعادوا إليها ليست التاغالوغية التي كانوا يعطون بها قبل مجيء الإسبان).

ويسدي رهاويل اهتماماً كبيراً بتراتبية اللغات التي تترك أثرها البالغ على هذه العملية بالنسبة للمبشرين الإسبان. ففي القمة، هناك الثلاثينية لغة الترجمة الشهيرة التي ترجم بها القديس جيروم الكتاب المقدس ولغة الجمهور الكاثوليكي؛ وفي الوسط، هناك القشتالية، لغة الإمبراطورية الإسبانية-معموشي الله على الأرض وفي القعر. هناك التاغالوغية وسواها من اللغات المحلية الدارجة، تحتل المرتبة الأدنى لأنها ما تزال عارضة في الوثنية وقد عنت هذه التراتبية للمبشرين الإسبان أن.

اتحاد الترجمة هو إلى الأسفل دوماً، من الثلاثينية إلى القشتالية، ومن القشتالية إلى التاغالوغية، وأن:

كلّ لغة مستهدفة هي أضعف حتماً.. وأقل ملاءمة للحقيقة المسيحية، من اللغة التي تشكل مصدراً بالنسبة لها، فالقشتالية أقل ملاءمة من اللاتينية، والتاغالوغية أقل ملاءمة من القشتالية.

ويرى رهايبيل أن هذا التراث يشكل أساس تصوّر معين لعدم قابلية الترجمة أن استخدام الدال Dios بل المقابل التغالوغي bathala يعترض مستقاً سوف من التوافق التام بين الكلمة الإسبانية ومرجعها المسيحي على نحو من غير المحتمل أن يضع لو استخدم الكلمة التغالوغي بدلاً منها (1993: 29) وبعبارة أخرى ويحسم المبشرين على عدم الملاءمة السابق ذكره هذا لا يسع من اختلاف بسيط بين اللغات، كما يمكن أن يعترض اليوم - انطلاقاً من واقعة أن أي لغة مستهدفة من التبشير - سوف تبدو مستقرة إلى هذه الكلمة أو العبارة أو تلك مما يقاس منهاجهم مهمة في اللغة المصدر - بل ينبع من استعاء تاريخي وجغرافي كبير عن الله وصلما نفذت لغة وثقافة ما عن الله. قلت قدرتهما على المساهمة فيما يدعوه رهايبيل باسم "التجارة الإلهية"، أي تبادل الصلوات والردود، والهبات والامتنان بين الله والمؤمنين ومن هنا كان ينبغي أن تكون غاية الترجمة، عند المسترّين الإنسان، أولاً وقبل كل شيء تقريب لغات مثل التغالوغيّة من الله أي تحويلها إلى لغات اتبه باللاتينية والقشتالية. وكما يقول رهايبيل

لقد تمّ التطرّع إلى لغات العالم جميعاً على أنّها ترتبط بكلمة الرب، المسيح، بنوع من العلاقة السبعة فالمسيح، بتأسيسه الكنيسة في العالم، هو الذي أقام لهذا العالم مجموعة الدواليل التي مرجعها الخبر هو الدالول الإلهي. كما أن الدالول - الابن المتميّز هو الذي يجلب معه بدوره غرض الأب ولذلك كان يُعتقد أن انتشار الدواليل في العالم مستحق من هذه التجارة الإلهية بين الأب والابن ومُخصّص لها. وقابلية لغة ما للترجمة هو مؤشّر دقيق على مساهمتها في نقل كلمة الرب ونشرها. (1993: 27، 28).

وكانت النتيجة طرأاً من الترجمة إلى التغالوغيّة ثقوب هيب القشتالية في مكان ما وراء أو خلف اللغة المحلية الدارجة "الجديدة" أو "المحوّلة" أو "مترجمة" وتقف الإمبراطورية الإسبانية وراء القشتالية وتقف ثلاثية وراء الإمبراطورية الإسبانية. وتقف الكنيسة الكاثوليكية الرومانية وراء اللاتينية. وتقف الرب وراء الكنيسة الكاثوليكية الرومانية.

الاعتراضات

يتحصّن رهايبيل عدداً من المجالات التي وقعت فيها هذه "الهداية" أو "الترجمة" أو "إعادة بناء السياق" الإسبانية للتغالوغيّة، خاصة التحوّل الذي اعترى كلاماً من ترتيبات عيش التغالوغ: فنظراً لتصوّر الإسبان أن التشتت الذي يعيش فيه التغالوغ لا يساعد على الهداية الحقّة وعيش حياة منظّمة (تحت أنظار المبشرين الدقّة)، كان لا بدّ من نقلهم إلى المدن وتسجيل أسمائهم وأماكن إقامتهم؛

، التراتيبات الاجتماعية لدى الساعالو هس القوة شيطنة، المتفسة في مجتمع الساعالو، والقائمة على التعبية والتكازيما وليس على أي أحرار أو سلاية أو انتحابية شاسة، تبت أراحتها بالتدريج واستندت بها بس صارمة مأنوعة لدى الإسبان كما تم استيعابها في تراتيبات العمل والتميز الكولونياليين .
معايير العلاقات الاجتماعية القاعالوغبة القائمة على المديونية (vatang na loob و huya). تلك المعايير العربية عن الفكر الأوروبي، تم استيعابها في التصورات المسيحية عن الإثم والعقاب، والنية والامتنان.

غير أن الحال الأشد إثارة للاهتمام بين محاولات التحول من وجهة نظر التريفة بوصفها قناة للإمبراطورية، ربما يكون نظام الاعتراف الكنسي، حيث ينبغي على المهتدين أن يعيدوا صياغة ما صيغهم في سرور عن الخطيئة والتوبة. ويلاحظ رفاييل أن هذه العملية تقتصر على أن انادم ينطوي على دة واحدة بل على اثنين، أحدهما تلك التي تحمل علامات ماضي غير مستقصى ولا يمكن فك معالقتها والأخرى تلك التي تعد ترتيب هذه العلاقات وتقرؤها (1993: 100). ففي الاعتراف "يشرح" النطق بلسانوعة أو يسدي ويحول إلى نادم مسيحي، ما يعني ترحمته إلى نحسب للكولونيالية حيث "الحسب لأفضل"، الذات التي تقرا وتنطق، الذات المسيحية، نفس المستعمر و"الغنى لأسوأ"، الذات التي تقرأ وتنطق لها، النصف "المحلى أو الوثني"، أو "الهمجن" يصل المستعمر وتلك، فإن الهداية الناجحة لابد أن تعبر راحة التواجهة الكولونيالية من العالم الخارجى حيث يقصر المستعمر المستعمر على الرضوخ عبر القوة الخارجية إلى مكتب داخل حسد/عقل المستعمر، حيث يعمل صوب السيادة الكولونيالية التي تم إدخاله على قسر الذات "المحلية" العنيدة أو المقاومة على الرضوخ لأشكال محتلفة من ضبط الذات

وحيث تسنجح هذه العملية، تسنجح الكولونيالية، وهذا بالطبع، عملية الاستدعاء التي ناقشتها نيرانحانا، وكما كتبت تشارلز تريغليان: "إن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الرقي، فهم على وشك أن يشموا بطابع جديد يطبعهم". وكما يلاحظ رفاييل، فإن ذلك "الطابع الجديد" هو طابع منسطر نوعيا، يعكس في الداخل ذلك الصدام بين المستعمر والمستعمر، وبذلك يعمل على نشر إمكانية العنف الكولونيالية بنقله إياها إلى الداخل، "مترجما" إياها مما هو بين الأشخاص إلى ما هو داخل الشخصية.

من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة

بقلم: سوزان باسنيث

ت: د. فؤاد عبد المطلب

تشير الفصول الافتتاحية لهذا الكتاب إلى أن مصطلح "الأدب المقارن" قد تناقشت أهميته في السنوات الأخيرة على شرفه من قبل باحثين أيضاً أن الممارسة النقدية لا تزال حية وحيوية وتزدهر تحت تسميات أخرى بالتحليل، تكتسب الدراسات الترجمة على أية حال أرضية واسعة ومدى كبيرة لتعريفات أصبح ينظر إليها على أنها حقل معرفي قائم في ذاته مع رؤى منهجية وصحيفة وقوائم الناشرين وعدد متزايد من الأبحاث لبيان شيادة الدكتوراه في موضوعاته

وقد تكون العلاقة بين الأدب المقارن ودراسة الترجمة معقدة وإشكالية وقد مالت الترجمة لينظر إليها على أنها حقل قريب هزيل، ونشاط يتضمن قليلاً من الموهبة والإبداع وشيء يمكن أن يُنمذ عن طريق كتاب مدرسين مستأجرين يتسلمون مكافأتهم المادية عند انتهاء العمل. إن رؤية هيلير بيلوك Hilaire Belloc في محاضراته التأملية التي ألقاها عام 1931 تختصر الموقف الذي ما يزال يدعو للأسف كلياً ويمكن تمييزه جيداً في بعض البلدان.

إن فن الترجمة هو فن ثانوي وفرعي، ولهذا السبب لن يُمنح أبداً احترام العمل الأصلي، وقد عانى كثيراً من إطلاق الحكم العام على الآداب، وأصبح هذا التقليل الطبيعي من قيمته له تأثير عملي سيئ أدى إلى تدني المستوى المطلوب. وفي بعض الفترات التاريخية غالباً ما دُمِّر هذا الفن كلياً. وأضاف سوء الفهم لطبيعة الترجمة إلى الحط من شأنها؛ إذ لم يكن هناك فهم لأهميتها ولا حتى لتصميماتها (1).

كانت محاضرة بيلوف متيرة لتحديد. حيث أراد أن يدرك مستمعيه صعوبة عملية الترجمة كبطورة لرفع حائتها المسحقة ومن أجل ذلك الهدف سأل في القضايا لانه بساطة ليس صحيحا ان الترجمة لم تُعطِ احترام العمر الاصلي. كان بيلوف يشير إلى انها قد تطورت تدريجيا من القرن التاسع عشر تباعا. وبالنسبة كبد حلال انشر التاسع عشر عند وضع الترجمة عموما ادنى من العمل الاصلي. ومالي اصحاب المطويات في الادب المقارن الى التأكيد على القراءة في اللغات الاصلية. وذلك في أثناء اعترافهم بالدور الذي تقوم به الترجمة في عملية وجاءت دراسات الادب المقارن بصورة متزايدة لتحليل الترجمة الى فصل واحد او قسم فرعي من فصل عالم ما يوضع مع مصطلحات مثل "الاقتباس" "adaptation" او "المحاكاة" "imitation" ولتوحي صمغيا بوجود نصوص ذات طبيعة أكثر اشتقاقية وثانوية.

وقفت الدراسات المقارنة الثنائية بنيات ضد فكرة الترجمة. فعلى الادب المقارن الجديد بالنسبة للمودج الثنائي ان يقرأ النصوص الاصلية في اللغات الاصلية. لأنه شكل متعوق بصورة غير محدودة من القراءة أكثر من أي ترجمة معتددة من النمودج لأمريكي. التماثلي الذي يبنى على الفكر من القيم العالمية في النصوص الادبية. نحاض بساطة قضية الترجمة ككتاب. فعمليات نقل نص من سياق كلام إلى آخر له يكن يعتبر موضوع متساو للترجمة أو ينظر اليه على انه مجال للاستكشاف بواسطة تعديلات الى حد ما أكثر من الأدباء. وتحدثت الحكاية النقدية للترجمة بطرق أخرى فهي المدرسة التحريرية التي تحليل الترجمات إلى فئة منفصلة وعالما ما تهمش ضمن فئات مثل آثار الصا الأدبية "juventilia" في طبقات لأعمال كاتد ما. وفي التعويضات البسيطة التي تمتع للمترجمين. وفي النظر الى رتبة الترجمات التي تقل عن رتبة الاعمال النقدية عندما تحدد معايير الترجمة الأكاديمية.

وبدأت مجموعة من الباحثين في السبعينات تبرز من خلال تقديم منظور مختلف لدراسة الترجمة. قاد هذه المجموعة في البداية إيتامار زوهار عندما اقترحت المجموعة تعريف هدف "دراسات الترجمة". وفي بحث عنوانه "نظرية الترجمة اليوم" بدأ إيتامار زوهار باختصار الأفكار السائدة في حقل الترجمة. وقبل متابعة اقتراح طريقة نظامية عليها أن تمر عبر خليط كبير من الأفكار المبهمة حول عملية الترجمة:

كم مرة عانينا بسبب الصيغ المتبدلة لغير المتعلمين. من التقدمي والمحدثين. القائلة إن الترجمة ليست معادلة للأصل وإن اللغات تختلف من واحدة إلى أخرى. وإن الثقافة تتدخل أيضا في إجراءات الترجمة. وأنه عندما تكون ترجمة ما

مطابقةً فانها تميل لتكون "حرفية" وهما تفقد "روح" الاصل، وإن "معنى" نص ما يعنى كلا "المضمون" و"الاسلوب" وهلم جرا، هذا مع عدم ذكر مثل تلك الطرائق التي تترهقها نباح اما طاهرية او ضمنية اي حيث يتم اعلاما كيف ينبغي ان تبدو الترجمات او كيف يجب فهمها حسب معيار تقويمي او آخر (2).

إن الكلمات التي يؤكدُها إيفان زوهار هي بالطبع جزء من خطاب يُعطي الأولوية للأصل ويعتبر الترجمة نسخة متدنية له. كما ان شيئ ما يفتقد متوفا حيويًا موجودا فقط في ذلك النص الأصلي. وولمت زوهار الانتباه الى عدم كفاية مصطلحات كنهده ويستعزى أيضا بأولئك النقاد الذين يدعونه "غير مطلعين" من القدامى او المحدثين الذين يديمون التكبير عبر تلك الطرق. وما يعرضه هذا البحث، كما يعمل الجرح المتبقي من عمله في الترجمة، هو نشر موقف انتقاصي ثنائي غريب من قبل العالم الأدبي حيال الترجمة في عصر اقترح فيه مورغيس ان مفهوم النص النهائي ينتمي فقط إلى الدين أو الإلهاق. وظهر فيه نقاد ما بعد النسوية معالطة الاعتقاد في قراءة مفردة وحاسمة، تابع خطاب الترجمة في التحدث عن "الأصول" والحق واستمر في الاستدادة من مصطلحات سلبية. والترجمة، حسب هذا الاقتراح، "تخون" و"تشوه" و"تنقص" و"تفتد" اجزاء من النص الأصلي، وهي "استباقية" و"سوية" و"ثبية" ويضع الشعر في الترجمة لأن بعض الكتاب غير قابلين للترجمة.

إن فكرة الترجمة كحيانة للنص الأصلي شائعة بصورة خاصة، وتلفت لوري شامبرلين Lori Chamberlain الأضرار التي تجنيس المصطلحات، وهي واحدة من الأعداد المترايدة من الماحنات في الترجمة النسوية، وتشير إلى أن ذلك يبدو ربما الأكثر انتشارا من خلال العبارة الفرنسية "الخائنات الجميلات" "Les belles infideles" مثل النساء، كما يجري القول المأثور الترجمات إما أن تكون جميلة أو مخلصه. وتصبح هذه العبارات ممكنة بكل من الثقافية الموجودة في العبارة الفرنسية وبحقيقة أن "الترجمة" "traduction" هي كلمة مؤنثة. الامر الذي يجعل "الخائنات الجميلات" قصة مستحيلة. باستمرار استخدام العبارة لوقت طويل - حيث تمت صياغتها في القرن السابع عشر - يعزى لاكثر من تشابه صوتي؛ وما يعطيها مظهر الحقيقة استحوذها على اشترك ثقافي بين قضايا الإخلاص في الترجمة وفي الزواج. فبالنسبة "للخائنات الجميلات"، يتحدد الإخلاص كعقد ضمني بين الترجمة "كأمراة" والنص الأصلي، (كزواج، أو أب، أو كاتبة)، فعلى أية حال، المعيار المزدوج المخزي هنا كما هو عليه في الزيجات التقليدية، الزوجة الخائنة/ الترجمة تحاصكم جهازا بسبب جرائم الزوج/ النص الأصلي غير القادر عن طريق القانون على ارتكابها. ويجعل هذا العقد، باختصار، الأمر مستحيلا

بأنسبة للنص الأصلي أن يُدان بعدم الإحلاص. يحدد موقف كهنا، الهم الحثيثي حول مشكلة الآبوة والترجمة فهو يحاكي نظام القرابة الآبوية حيث تكون الآبوة، وليس الأمومة، هي التي تمنح الشرعية لذرية ما (3).

تبرر لوري شامبرلين نقطة مهمة هنا تؤكد الاشتراك الثقافي بين الإحلاص في الترجمة وفي الزواج، ليس صدفة وجود عدد كبير من باحثات الترجمة السوية مثلي ومثل باربارا جونسون وباربارا غوندار وشيري سيمون وأني بريسيث سوران دي نوبيمبير - هارود حيث يدان جميعهن باستخدام استعارات "الغيرة" "infidelity" أو عقد الزواج البديل في كتاباتهن عن الترجمة في الثمانينات لأن جميعهن بهنم بإعادة التمييز بالنظرة المتعلقة بالترجمة والتي تصنع النص الأصلي في منزلة اسم من التي يخلقها النص المبدع من أجل جمهور مستعمل جديد.

إن التحدي الذي يواجه النص الأصلي مثل تحدي القانون أو الفكرة القائلة بوجود قراءة صحيحة وحيدة هو موضوع جزء من استراتيجيات ما بعد الحداثة الواسعة المدى وبدلاً من القراءة للحيثية بسر إلا أن ضمحطين للرموز. وقد اقترحت باربارا جونسون ساحة القراءة ككله وإضافة القراءة يُظهر دوماً هجوات وشكوكاً أكثر:

عن طريق إعادة قراءةصوص الكتاب وعلامته التي، حدثت أثر كبير في التاريخ العربي، قد يكون محتملاً أن ينهم حجة الكتب والحذف، والتناقضات، والنصوص للعوية التي أثرت مدون أن يلاحظ وجودها أحد، و لني تقطع كل يقين بأن تلك النصوص تؤيد فيما يبدو. (4)

إن السبيل الذي بدأت فيه دراسات الترجمة تزيد فهمها ضد سيطرة النص الأصلي والحالة الناتجة عن وضع الترجمة في موقع أدنى، فكان بصورة أولية من خلال عمل إيمان زوهار وزملائه، والأكثر تميزاً بينهم غديون توري Gideon Toury، فيما يتعلق بنظرية النظم المتعددة. ولأن إيمان زوهار ذهب بعيداً أكثر من مجرد مهاجمة عموص اللغة المحيطة بتقصية الترجمة. وقد لاحظ أنه على الرغم من أن الترجمة تقوم بدور رئيس في تطور الثقافات الوضعية، فهذه الحقيقة تم على الأغلب تجاهلها من قبل مؤرخي الثقافة، ولم يكن هناك عملياً بحث البيئة حول وظيفة الأدب المترجم ضمن نظام أدبي. وتم فهم عصر النهضة مثلاً بأنه عصر نشاط ترجمي مكثف، ومع ذلك لم يحدث أن جرى أي تحديد منسق لما تُرجم، ولماذا، ومن وكيف

كانت التضمينات الجذرية لنظرية زوهار المتعددة النظم للترجمة واضحة بصورة مباشرة، فقد أمكن الآن طرح جميع أنواع الأسئلة التي كانت تبدو سابقاً

غير ذات أهمية خاصة تقوم بعض الثقافات بالترجمة أكثر وبعضها أقل؟ وما نوع النصوص التي تُترجم؟ وما هي مكانة تلك النصوص في نظام لغة الهدف وكيف تُقارن مكانة النصوص في نظام لغة المصدر؟ وما يعرف عن تقاليد الترجمة ومعاييرها في لحظات معينة. وكيف تقوم الترجمة كمنهجية مستمرة؟ وما هي العلاقات في التاريخ الأدبي بين نشاط الترجمة المكثف وابتعاد النصوص التي تُعد جزءاً من الأدب المعترف به؟ وما هو تصور المترجمين لأعمالهم وكيف يتم التعبير عن تلك الصور مجازاً؟ إن هذه الأسئلة وتساؤلات أخرى لا تُحصى تشهد تقدمها عظيمًا في فهم الترجمة الذي تشهده باسمه أكثر من نشاط تابوي وهامشي بل استطاعت الترجمة أن تصبح قوة أولية مؤثرة ضمن التاريخ الأدبي.

وفي مقالة كتبت عام 1976، يناقش إيمان زوهار أن ظروفًا معينة تحدد النشاط الترجمي ومكانته الراقية في ثقافة ما. ويُحدد هذا في ثلاث حالات رئيسة عندما يكون أدب ما في مرحلة مبكرة من التطور وعندما يُدرك أدب ما نفسه بأنه هامشي أو ضعيف أو كلاهما. وعندما يكون هناك نقاط تحول أو إزمات أو فراغات أدبية (5). وقد تلت أعمال لاحقة هذه الأفكار وتطورها من خلال دراسة حالات معينة كذلك. فمثلًا ناقش **ماريا تيموكتزو Maria Tymoczko** أن الترجمة قامت بدور رئيس في التحول لقرن الثامن عشر من الملحمة إلى قصص الرومانسية يشير القرن الثامن عشر إلى وجود من التحولات الهامة والعظيمة في الثقافة العربية. وهي الانتقال من الملحمة إلى الحكايا الرومانسية وهذا التحول هو تحول في الشعور بالطبع أنه يمثل الانتقال من قصة تُسُـرُّ مُشـجـلـيـدي الشـهـاهـية إلى الأدب المكتوب الذي ابدعه كتاب بمفرده. ويتضمن هذا التحول تعبيرات في معظم العناصر الأدبية مثل النوع الأدبي ودراسة صورة الشخصيات بالإضافة إلى الشعيرات الشكلية مثل تطور الأوران الشعرية الجديدة والادوات البلاغية وما شابهها. هذا الانتقال إيديولوجي أيضًا، إذ إنه يتضمن التحول من أخلاقيات المحارب إلى تقاليد اللطف والاحتمالية الخاصة بالحب الرومانتيكي.

وتقترح تيموكتزو أن الترجمة قامت بدور أساسي في هذا التحول، وتشير إلى أن عناصر القصص الرومانسية يمكن تتبعها في ترجمات سابقة، وأن الرومانسية نفسها نشأت من سياق متعدد الثقافات وليس فقط بالتركيز على الفن الشعري ولكن أيضًا على أدوات الإنتاج. أي تتبع الحركة التدريجية نحو أعمال مبدعة مكتوبة من كاتب معين نراع مُسمى إن حالة الحركة من الملحمة إلى القصة الرومانسية خلال الفترة التي أسست للغات العامية عبر أوروبا بوصفها لغات أدبية تتفق مع

معرضيات إيمان زوهار أو نشاط الترجمة يكون عالياً عندما تكون الأدب في مرحلة مبكرة من التطور.

وتقدم الإحصاءات المعاصرة التي جمعها عن النصوص المترجمة من قِبله الناشرين مثلاً جيداً للفرصية القائلة إن الانظمة الأدبية "لهـمنسة" تؤثر الترجمة اجتماعاً كبيراً على عكس الانظمة الأدبية التي تعتبر نفسها أنظمة "كبيرة". فمسة الأعمال المترجمة إلى الإنكليزية، مثلاً تتأين بحدة مع نسبة الأعمال المترجمة المنشورة في اللغة السويدية أو النولندية أو الإيطالية. ومن الواضح أن لذلك علاقة بأساق التكاليد التي أصبحت راسية القواعد بسرعة، كما أن له علاقة بالاكتماء الذاتي التكنولوجي الذي يتميز به العالم الساطق بالإنكليزية بوصفه كلاً مع ظهور اللغة الإنكليزية منذ الحرب العالمية الثانية لغة عالمية، وعلى الرغم من هذا فإن الأرقام التي يستشهد بها لورانس فينوتشي Lawrence Venuti عام 1992 تظهر بعض التباينات المروعة ما لا يقدم الشئ يدكرها عن إيطاليا في الثمانينات فوضع أن 26 بالمائة من الكتب المنشورة سنوياً هي أعمال مترجمة معظم من إنكليزية بزيادة قدرها 50 سائنة أو 70 بالمائة أو حتى 90 بالمائة بالنسبة لما يشهد ناشر و حد في مجال الترجمة الأدبية. وعلى نحو مناقض حاد من ذلك ضاقت الترجمات تصل في السنة بين الأعوام 1984 و 1990 إلى 3.5 بالمائة من الكتب المنشورة في الولايات المتحدة أو يتناقض هذا المعدل إلى 2.5 بالمائة بالنسبة لبريطانيا⁽⁷⁾ ويمكن رصد التدور المتواصل في فاعلية الترجمة خلال القرن التاسع عشر في الوقت الذي كانت فيه رهيابية قوة استعمارية بالتعبيرات التي حدثت في تقدير العدا وبالاغتداد الثالث في التصوق الأكيد للنظام الأدبي الإنكليزي.

وتقدم لنا النهضة التشيكية في أوائل القرن التاسع عشر مثلاً للأدب القومي المتنامي الذي يسعى إلى توسيع مجال نمادجه الأدبية عن طريق الترجمة. وقد درس الباحث التشيكي فلاديمير ماسكورا Vladimir Macura الدور الذي قامت به الترجمة في حركة الإحياء التشيكية. وأشار إلى أهمية الترجمة بوصفها سياسة ثقافية معلنة،

لم يكن ينظر إلى الترجمة بوصفها استيلاً سلبياً لدوايح ثقافية آتية من الخارج. بل على العكس كانت تعد فعلاً إيجابياً. بل ربما عدوانياً. استيلاءً على قيم ثقافية أجنبية... كما نُظر إلى الترجمة بوصفها عملاً لأراضي أعداء، عزوا يتم بهدف الاستحواذ على غنائم الحروب وشرواتها وفي المقدمة التي كتبها جان إهانجيليستا بوركين Jan Evangelista Purkeyne - وهو الكاتب التشيكي الذي أصبح بعد ذلك عالماً فيزيولوجياً ذا شهرة عالمية - حول ترجمات لشيلر حاول

تصير الترجمة بأنها رد فعل مباشر ضد التأثير المدمر لثقافات الاجنبية. وكعمل انتقاصي فعلي لكل ما عانى منه العالم السلافي من تدمير في اناسي "نادا كسا الألمان والإيطاليون والمجريون (التي يوقعوا الصرر بالسلافيين) قد حاولوا سلب الشعب القومي من اناسا العاديين وطبقاتنا العليا. فلنستخدم نحن وسيلة أكثر سلا في الرد. وذلك عن طريق امتلاك كل ما هو متميز كانوا قد اندعوا في عالم الفكر." (8)

ويستمر ما هكذا ببساطة اقترح أن فعل المصادرة هذا كان على درجة كبيرة من الاهمية في حركة الإحياء التشيكية بحيث انه حيدد النصوص المستقرة لترجمة ويعيد تفسير موضوع ترجمة يوجيمان (لفردوس المفقود) والتي تحاور جوانها السداد على مدى عقود من الزمن. ويساقش ان هذه الترجمة كانت محاولة واعية لجلب نص يمثل مزيجاً لثقافات مختلفة (مسيحية ويهودية ووشية) تتحد في ملحمة للثقافة الإنسانية. وإدخاله في نظام ادبي حديث الطهور. ولهذا فلتقد كان لعمل ميلتون الادبي وطبقة رمزية نجس بوصفه وسيلة للتاكيد على عالمية الأصول السلافية الشاملة

إن هذا النوع من البحث الذي ينطوي غالباً على مراجعات جذرية للتاريخ الثقافي والادبي. أصبح ممكن بسبب التقدم الذي احرزته دراسات الترجمة وبخاصة نظرية الأنظمة المتعددة. ولقد حاول الباحث البلجيكيان جوزيه لامبير Jose Lambert وريك فان غورب Rik van Gorp في مقال عام 1985 أن يلحضا الإمكانيات التي يتيحها هذا المنهج ثم يقوموا بتعداد بعض محالات البحث التي يمكن تطويرها والتي تشمل تحليلاً تفصيلياً لكل من النصوص ووسائل إتاحة هذه النصوص. ويقترحان أن المجالات المهمة في هذا البحث تتضمن دراسة المصادر، والأسلوب، والتقاليد، الشعرية والبلاغية لكل من نظام المصدر ونظام الهدف، وتحليل الطريقة التي يتم بها التعبير عن الترجمة (أي اذا ما قدمت على شكل ترجمة أو "اقتباس" أو حتى أصل) في نظام الهدف، ودورها ومكانتها في هذا النظام. وتتبع تاريخ نظرية الترجمة والنقد في أدب معينة (إن عصور معينة، ودراسة ظهور مجموعات المترجمين أو مدارسهم وأهمية ذلك. واقتناء آثار دور الترجمات في تطوير نظام أدبي ما، بهدف التوصل إلى حقيقة إذا ما كانت الترجمة تقوم بدور محافظ أو إبداعي وغير ذلك. ويلاحظ لامبير وفان جورب أن "أهم ميزة لهذا النظام أنه يساعدنا على أن نتخطى عدداً من الأفكار التقليدية الثابتة حول "الإخلاص" في الترجمة أو حتى "الجودة" وهي أفكار ترتبط بنص المصدر وتعرض حتمياً معاييرها الخاصة". (9)

لقد نُشر مقال لأمير وفان مورب عام 1985 ضمن مجموعة من الأبحاث التي حررها ثيو هيرمانز Theo Hermans تحت عنوان (التعامل مع الأدب) لقد كان ظهور هذه المجموعة علامة لمرحلة جديدة من تطور دراسات الترجمة ذلك أن اهتمام الكتاب انصب على فكرة الترجمة ليس بوصفها قوة مؤثرة في الأدب وحسب ولكن باعتبارها استراتيجية أولية للتعامل مع النص وكانت نظرية الأنظمة المتعددة في مرحلتها الأولى تركز بالضرورة على نظام الهدف. وكان هذا أساساً مبدئياً لدحض الفكرة القديمة القائلة بأهمية النص الأصلي والمكانة الثانوية لنشاط الترجمة. ولكن في منتصف الثمانينيات تحولت المرحلة الأولى "التشهيرية" مع الأبحاث المستندة إلى نظرية الأنظمة المتعددة، إلى شيء آخر. وفي الواقع، يمكن الآن أن نتحدث عن ثلاث مراحل. واضحة في تطور دراسات الترجمة. أول مرحلة منها - وهيبدأت تأثير نظرية الأنظمة المتعددة واضحا - كانت تحتوي على سلسلة من التحديات المباشرة للخطاب المؤسس للترجمة. فمن ناحية كانت تحديثات للأبحاث اللغوية التي تتجاهل السياق تحادداً تاماً ومن ناحية أخرى كانت هناك تحديثات للأبحاث التلويحية غير النظامية في الدراسات الأدبية ومن أهم سمات هذه المرحلة الحوارات التي كانت تنازع حول نظرية التكافؤ الأنظمة

أن الفكرة التلويحية للترجمة - وهي تعكس التي يقوم عليها القاموس الثنائي للغة - تعني أن الترجمة من اللغات ممكنة بسبب وجود مسكن لتعادل فكري بين الأنظمة اللغوية، وعلى الرغم من المروية التي قدمها كل من سابير وورف Whorf-Sapir والتي تحتاج

إليه لا توجد لغتان متشابهتان بصورة كافية كي نعتبرهما ممثلتين لنص الواقع الاجتماعي نفسه. أن العوالم التي تعيش فيها المجتمعات المختلفة هي عوالم متميزة. وليست مجرد عالم واحد نوصف فوقه لاهتات مختلفة (10)

إن أجيالاً عديدة من المترجمين كانت تتوق للاعتقاد بوجود هذا التعادل بين اللغات وحاولت تحديث هذا التعادل من خلال المماثلة. مع الدفاع أحياناً أنه بالإمكان تفسير المماثلة بطرق شتى وأنها قابلة للنقاش. ولكنها ممكنة على أية حال. إن المشكلة الواضحة التي تكمن في نظرية التكافؤ بمفهوم اعتبارها تماثلاً أنها تُنكر وجود علاقات هرمية بين نصوص وثقافات نظام المصدر والهدف. وتتمركز أن الترجمة تحدث على محور شاقولي بين أنظمة ذات أوضاع متطابقة. وعلى العكس من ذلك فإن نظرية الأنظمة المتعددة تُجادل بأن الأنظمة لا تتوضع على نحو متطابق وأن الأفكار الخاصة بتتوق أو انحدار نص ما أو نظام أدبي ما لها تأثير دائم ومستمر.

وقد تحرّكت المرحلة الخامسة لدراسات الترجمة متجاوزة مرحلة التحدي للخطابات السابقة. وكانت مهمة أساساً برسم خريطة للموضوع. وذلك عن طريق تتبع الأشكال التي اتخذها نشاط الترجمة في أوقات معينة من الزمن. كما كان التوكيد في هذه المرحلة ما يزال في معظمه يتركز على نظام الهدف (المرحم اليه). ولكن الكثير من الأبحاث التاريخية المهمة بدأت تطفو في هذا المجال ومن التطورات المهمة في المرحلة الثانية والتي تشير إلى تحرر واضح بعيداً عن الأصول المنبوية الظاهرة لنظرية الاضمة المتعددة والتي تشكل خطوة على طريق دراسات الترجمة ما بعد الجنيوية. كانت الأبحاث التي أجريت على اللغة الجارية التي يستخدمها المترجمون بدلالة ما كتشود من مقدمات ومراسلات وتفسيرات عن أعمالهم بصفة عامة.

ويتضمن كتاب (التعامل مع الأدب) أيضاً مقالاً طنينياً كتبه ثيو هيرمانز عن مترجمي عصر النهضة الذين استخدموا الهولندية والإنكليزية والفرنسية وفيه يصنف المجازات التي استخدموها في وصف عبيد كما يظهر أيضاً واضحة من العكس (11) ويوضح هيرمانز كيف أن عناقيد المجازات التي استخدمها المترجمون تعكس وجهات نظرهم حول دور الترجمة ومكانها في عصرهم. وتشمل المجازات المتوقعة في مجال السلاعة بصفة عامة عن تعبيرات مثل "أشاع الخطي" أو "تغيير الملابس" أو "اكتشاف كسر" أو تحول قصصيات (تحول المعادن الخسبية إلى ذهب). وهذه المجازات تظهر أيضاً ترجمة من لغتهم النص لفئة المصدر (المترجم منه). وذلك لأن مكانة النص في نظام المصدر مهمة في تحديد موقف المترجم واساليبه بالإضافة إلى حق الثقافة الهدف المترجم إليها في امتلاكه.

ويكشف تتبع عناقيد المجازات المستخدمة في لحظة معينة من الزمن المواقف السائدة حيال نشاط الترجمة، ففي العصر الذي اتسم بنمو تجارة العبيد وتحول في نظرة الدول الأوروبية إلى بقية العالم. نجد أن مجازات الترجمة في القرن السابع عشر توحى بأشياء كثيرة.

فالتعهد الذي كتبه بيرو دابلانكور Perrot d'Abiancourt لترجمته لكتاب (أاريخ تاسيتوس) على سبيل المثال يحتوي على جملة تصيد بأنه تتبع تاسيتوس "خطوة بخطوة" كمعد أكثر منه كصاحب (12). بينما يقرر درايس في تقديمه (الإنيادة) "بأننا عبيد نكد في مزرعة رجل آخر. فنحن نزرع الكروم. ولكن النبيذ يخص مالكة" (13).

إن التعبير المجازي بأن المترجم ليس إلا عبداً أو خادماً للنص المصدر (النص الأصلي) تعبير قوي بقي حياً حتى فترة طويلة من القرن التاسع عشر. ويتضمن

هذا المحار فكرة سيطرة مؤلف نص المصدر على نص الهدف الخاص به ومن الأصوات الواحدة التي عبرت عن صورة مختلفة لعملية الترجمة صوت بسوي، هو صوت مدام دي جورني Madame de Gourny والتي اقترحت في عام 1623 أن القيام بعملية الترجمة.

يعني توليد عمل من جديد، توليد - اقول - لأنه يتعين أولاً أن تقوم بتفكيك الاداء القدماء) باستخدام تفكير عميق وثاقب، حتى يعاد تركيبهم مرة أخرى بعملية ماثلة، تماماً مثل تحليل اللحم داخل مطبوخنا من أجل تكوين احداً (14) إن الإخلاص لنص أصلي/ زوج بشكل محاري يُصور الترجمة والإخلاص الذي يبديه العبد نحو سيده كلاهما يعكس تعبيرات عميقة في القراءة والكتابة في عالم ما بعد عصر النهضة. إن رحلات الاكتشاف أخذت في تبديل وجهات النظر والعالم الجديد الذي ينتشر قيام الاصول الأوروبية الاستعمارية القوية باحترافه وإخصابه كان يتم وضعه باستمرار. كما أوضحنا في فصول سابقة، تتعاير جنسية، ويشير فوكو بالمثل إلى التغيرات الجائلة التي حدثت في اللغة في القرن السادس عشر فكان المرء يسأل نفسه كيف يمكن معرفة أن الشارة ما كانت تشير في الواقع إلى ما تشير إليه. ومسد القرن تسع عشر أحد الشراء في النسب والى ضيبت يمكن الربط بين الإشارة والشئ الذي تشير إليه (15)

إن الأبحاث التي تجري الآن عن اللغة المعاصرة التي يستخدمها المترجمون تمثل جانباً مهماً من جوانب المرحلة الثالثة لدراسات الترجمة. فكثير من الأبحاث في أوائل الثمانينيات على الرغم من دواء أنها لا تدرس معايير خاصة فكانت ما تزال مرتبطة بالتصريحات، والرسوم البيانية، والجداول التوضيحية والنوكبيدات عن ممارسة الترجمة، مما دلل على الاصول النسيوية لمجموعة الأنظمة المتعددة. ولكن يظهر "مدرسة المعاملة" في منتصف الثمانينيات تنوعت الأبحاث في مجال دراسات الترجمة ككل توسعاً هائلاً. وهذه المرحلة الثالثة، التي يمكن أن يطلق عليها اسم ما بعد النسيوية، تفهم الترجمة على أنها واحدة من عمليات عدة تقوم بالتعامل مع النص، وحيث تحل فكرة التعددية مكان عقائد الإخلاص لنص اللغة المصدر، وحيث أن فكرة النص الأصلي فيها تجاهه بالتحدي من عدة وجهات نظر.

ويقترح أندريه لوفيمير، على سبيل المثال، إنه يتعين دراسة الترجمة إلى جانب ما يسميه "إعادة الكتابة" وذلك لأن:

إعادة الكتابة، سواء كانت على شكل نقد أو ترجمة (ويمكنني أن أصيغ ككتابة التاريخ، وفن تجميع المقطعات) تصبح استراتيجيات بالغة الأهمية يستخدمها الأوصياء على أدب ما لتطويع ما هو "أجنبي" (من حيث الزمن أو الموقع

الحفراية أو كليهما) ليلانم معايير الثقافة المستقبلية وبهذا الشكل تصصح إعادة الكتابة دليلاً على الاستقبال ويمكننا تحليلها من هذا المنطلق. وهذا السبيل صكافيان على ما يبدو لكي نغطي دراسة إعادة الكتابة مكابة أكثر مركزية في كل من النظرية الأدبية والأدب المقارن (16).

إن الحاجة التي يطرحها لوفيمير متشعبة، حيث أن الترجمة بحاجة إلى اعتبارها استراتيجية أدبية مهمة، ودراسة الترجمات داخل إطار إعادة الكتابة ستكشف انشاقاً من التحول في الاستقبال داخل نظام أدبي معين. ويضت لوفيمير أنظارنا إلى أهمية دور كتابة التاريخ وفي جميع المقتضيات وهما محالان جديداً من محالات النمو في أبحاث دراسات الترجمة. كما تشهد بذلك أعمال إرمين بول فرانك Armin Paul Frank وزملائه في غوتينجن (17).

إن ظهور نظرية الانظمة المتعددة في أوائل السبعينيات أدخل المكر الإيديولوجي إلى دراسة الترجمة وتؤكد المحاولات الأولى التي قام بها لوفيمير عام 1976 لصياغة بيان عمل لدراسة الترجمة بوصفه حقلاً معرفياً ناشأ هذا التعبير المهم إن هدف هذا الحقن العربي هو إستراتيجية شاملة بمن أن نستخدم أيضاً دليلاً في عملية إنتاج الترجمة ومن الأفضل للنظرية أن يتم تطويرها على أسس تبعد تماماً عن الوضعية الحديثة أو نظرية التأويلية من حيث الروح. كما يجب أن يتم اختبار هذه النظرية بصورة ذهنية بواسطة الحالات التاريخية (18).

وبعد ذلك بحمسة عشر عاماً، أعادت ياسينيه ولوفيمير صياغة هذا الهدف في ضوء التطور الهائل الذي حدث في الفترة التي انقضت منذ ذلك الحين:

مع تطور دراسات الترجمة باعتبارها حقلاً معرفياً قائماً بذاته وله منهجيته المستمدة من علم المقارنة والتاريخ الثقافى، فإن الترجمة أصبحت قوة مؤثرة من قوى الصيغة في تطور الثقافة العالمية ولا يمكن إجراء دراسة أدبية مقارنة دون الاهتمام بالترجمة (19).

إن ما حدث من تقدم في مجال تاريخ الترجمة، بمعنى تاريخ تقنيات الترجمة، والإنتاج والتوزيع والتمويل للترجمات، والمدارس ومجموعات المترجمين، والدور الذي تقوم به الترجمات في أوقات معينة، كل هذا سلط الضوء أخيراً على مشكلة المصطلح، ويبدو أن التوكيد على فكرة "الدقة" وفكرة "الإخلاص" يعود إلى موقف القرن السابع عشر تجاه نشاط الترجمة. "فالدقة" تشير إلى كل ما هو عملي ودقيق، ويمكن قياسه وتحديد كميته، بينما تحمل فكرة "الإخلاص" مضموناً شائخاً: خاتروجة الصالحة تخلص لزوجها، والخادم يخلص لسيده، وكلاهما في الواقع أدنى بالنسبة للنص الأصلي.

ففي القرن السابع عشر تحد انفسنا فحداد امام نماذج مختلفة من أنشطة النقل بين اللغات ولكنها توصف جميعها بالطريقة نفسها، والترجمة كما يشير إليها الأدباء الذين اشغلوا بعملية ترجمة النصوص الكلاسيكية هي نشاط يتطلب حساسية أدبية عالية - ودرأيدن - على سبيل المثال - على الرغم من اشارته إلى المترجم بأنه عبد للنص الأصلي في المقطع الذي اوردناه سابقا يقرر ايضا في تمهيد لكتاب (حياة لوسيان) في عام 1711 أن المترجم

يسبغ أن يمتلك بمهارة كل شيء وأن يفهم عبقرية وحس مؤلفه، وطبيعة الموضوع والمصطلحات الفنية للموضوع المطروح، عندها يستطيع أن يفهم عن نفسه بحق، ويحيوية كما لو كان قد كتب النص الأصلي ذاته. بينما نجد أن المرء الذي ينقل كلمة بكلمة يفقد الروح كلها في عملية النقل الشاملة تلك (20).

والكلمة الأساسية هنا هي كلمة "امتلاك" هدرأيدن يجادل بأن المترجم يتعين عليه أن يمتلك بمهارة كل شيء يقدمه الكاتب، عندما فقط يستطيع أن يخلق شيئاً فيه حياة وحيوية تماثل النص الأصلي ويعني هذا أن العمل المترجم يمكن بالفعل أن يصبح بحد ذاته وإن كان هذا لن يحدث لو قام المترجم "بالنقل" كلمة بكلمة

إن ما يبدو لأول وهلة وضاهة تعارض في الآراء التي يجديها الكاتب نفسه هو في الواقع مجرد إدراك للأشكال المختلفة لنشاط الترجمة. لقد كان من نتائج تطور القواميس الثنائية، وكشف القواعد اللغوية، والكتب المقررة لدراسي اللغة المهنية على النقل الحرية للكلمات بين لغات أنه نشأ نوع من الترجمة داخل الأنظمة التعليمية يقوم على فكرة الدقة التي يمكن حسابها. ومن أجل قياس كفاءة الطالب في دراسة لغة أخرى فإن المطلوب هو "دقة" حرفية في ترجمة نص لغة المصدر، ولكن في الوقت ذاته وكما أدرك درأيدن، فإن ترجمة الشعر التي تستخدم الأسلوب نفسه سينتج عنها كارثة.

إن ضرورة "الدقة" في الترجمة واستخدام الترجمة وسيلة لتعليم اللغات الأجنبية قد أرسيت دعائمها منذ القدم وما تزال معنا حتى الآن ولكن المشكلة التي تظل تجاوبها هي أن القيام بعملية ترجمة نص ما من أجل إثبات الكفاءة في لغة المصدر أو الهدف أي أن الاستيعاب الكامل لقواعد اللغة وقواعدها يختلف عن الترجمة بمفهوم تفكيكه النص الأدبي وإعادة تركيبه حتى ولو كانت المصطلحات المستخدمة هي واحدة في الحالتين. وعلاوة على ذلك فإن التعبيرات التي حدثت في القرن السابع عشر في الإنتاج الضخم المكتوب وظهور سوق جديدة من القراء كان يعني أن إنتاج النصوص الأدبية أصبح بسرعة من الأعمال المهنية المهمة. ولقد حدثت العملية ذاتها في المسرح. ومن الجدير بالملاحظة أن عددا كبيرا

من المسرحيات التي قدمت على مسارح لندن منذ نهاية القرن السابع عشر كانت أعمالاً مترجمة ومن أجل تلبية مطالب السوق كانت هذه الترحيمات تتم بسرعة وعلى أيدي أناس لا يملكون الكفاءة المطلوبة ولقد علق العديدون من النقاد المعاصرين على التباين بين نوع الترجمة التي حظيت بها النصوص الكلاسيكية وبين ترحيمات النصوص يمكن بيعها لسوق كثيرة على الرغم من أنه في هذه الحالة أيضاً ظلت المصطلحات المستخدمة لوصف هذه الأنشطة واحدة.

إن النصوص التي نجحت عن استخدام المصطلحات نفسها في وصف الترجمة بأنها أداة تعليمية ونشاط له مكانة أدبية رفيعة، وبأنها عمل يقوم به المدعون لتلبية احتياجات ضخمة - هذه النصوص ما زالت معنا حتى الآن. وتساعدنا في فهم الشاعر المتصارعة حول عملية الترجمة ككل لقد ورثنا تراثاً من التاريخ المضطرب لدرجة أن كلمة "الترجمة" ذاتها تثير مجموعات متباينة من الاستجابات ترتبط بمجموعات مختلفة من الافتراضات والتوقعات حول عملية الترجمة. ومن المنير أن نلاحظ أن الدور التعبيري هو الدور الذي اكتسب على ما يبدو أكثر قوة. لأنه قد أصبح "الدقة" موضوعاً شديداً قابلاً للناس فكرة في غاية الأهمية.

ويعلق إيرا باوند Ezra Pound على المعادلة التي تقع فيها عندما نطبق هذه المعايير على الترجمة الأدبية:

لقد دمرت قدرتي على كتابة السور لإيكليبي لمدة خمسة أعوام. محاولاً أن أكتب الإنكليزية كما يفهم ناسيتوس يكتب اللاتينية فكانت النتيجة سيئة جداً. ولكنني تعلمت شيئاً مهماً من ذلك. فابشر أن العبثية اللعبة الإيكليبية هي ليست نفس عبثية اللغة اللاتينية (21).

وفي مجال آخر رداً على هجوم بعض الباحثين عليه سبب "عدم دقة" ترجمته لكتاب (سبعة سيكستوس بروويرتيوس) *Homage to Sextus Propertius* دافع عن عمله كما يلي:

لم يكن هنالك أي مشكلة حول الترجمة. بعض النظر عن الترجمة الحرفية. انحصرت مهمتي في إحياء رجل ميت. أي في تقديم شخصية حية. وهيل (وهو أكثر أعداء باوند تحمساً) باعتباره أستاذاً للأدب اللاتيني ومثالاً حياً للأسباب التي تكمن وراء عدم قراءة الشعراء اللاتينيين، ومثالاً يوضح السبب وراء رغبة المرء في نقل الشعراء من المتفهمين في اللغة، يجب أن يكون منزلها عن الخطأ وبلا هموات. وليس لديه أي مانع من الانتحار لو صدر عنه خطأ في أي موقع. إن قناع البراعة هو بالضبط ما لم أقم بأدعائه. وهو بالضبط ما قذفت به إلى كتومة النفايات (22).

ويدافع باوند عن عمله من خلال مجاز متصوّد تشبيه إعادة إسان ميت مرة أخرى إلى الحياة أن مفهومه عن الترجمة يركّز على النص الهدف وهو يرى أن مهمته تتمحور في إيجاد قراء يقرأون شاعراً ميتاً وفي هذا يتوافق رأي باوند حول مهمة المترجم مع وجهة نظر والتر بنجامين Walter Benjamin الذي يستخدم أيضاً تشبيه الترجمة بالحياة بعد الموت وذلك في مقدمته الشهيرة للترجمة الألمانية لكتاب مودليبر (صور في حياة الماريستين) 1923. ولقد اكتسب من جديد منظور الترجمة في الثمانينيات مثال بنجامين واضح واحداً من أهم النصوص عن نظرية ترجمة ما بعد الحداثة. ان فهم دريدا لبنجامين في مقالة "أصراع بابل" 1985. يلعب بأفكار النص الأصلي والترجمة وبمشكلة أين يتوضع المعنى ويختصّص هو في حد ذاته ترجمة. والنتائج المنطقية لتكثير دريدا عن الترجمة هي إلغاء الإبداعية بين النص الأصلي والمترجم، المصدر والنسخة. ومن هنا الوصول لنهاية الروي الذي يحدد المكانة الثانوية للترجمة (23) لقد أعلن بنجامين من قبل أهمية دور الترجمة في تعزيز الحياة بوصفها عملية تحويلية: "فالترجمة تأتي لاحقاً للأصل، وحيث أن الأعمال المهمة في أدب الماضي لا تجد مترجمين مناسبين في لحظة ولادتها، فترجمتها تشير إلى مرحلة من مراحل حياتها المنشورة (24) فالترجمة هي أداة نشاط له خصوصية معينة حيث أنها تمكن النص من الاستمرار في الحياة داخل سياق نص آخر. ويصبح النص المترجم بعد ذلك سبب استمرار وجوده في سياق جديد.

إن اهتمام دريدا والفلاسفة المعاصرين الآخرين هو دليل آخر على الأهمية المتعاظمة للترجمة (25) وعلى تزايد الدراسات المبينة في مجال دراسات الترجمة. ومع تزايد أعداد الدراسات حول جوانب الترجمة التي يقوم بها الفلاسفة، ومؤرخو الأدب والثقافة، وعلماء اللغويات الاجتماعية. ومنظرو الأدب، فإن المصطلحات السلبية التي كانت سائدة في مناقشات الترجمة بدأت أخيراً في الاختفاء. وهناك شروق هائلة بين الشكاوى القديمة الطراز عن عامل الفقدان في الترجمة وبين المكرة الحديثة عن الترجمة في أنها تُعطي حياة جديدة لنص اللغة المصدر. وقصلاً عن ذلك، فهينما يكتشف مؤرخو الترجمة المزيد حول سلسلة نسب الترجمة فإن نقل النص من لغة إلى أخرى يبدو بطريقة متزايدة عنصراً حيويّاً في التطور الثقافي.

إن معظم الباحثين الذين اتبعوا إيفان زوهار ومدرسة الأنظمة المتعددة انطلقوا من أوروبا. وإن كان بعضهم أيضاً من الولايات المتحدة، وكان اتجاههم الأساسي هو التاريخ. ومن المثير أن نقارن استمرار ارتفاع شأن تاريخ الترجمة بعملية مشابهة تحدث في مجال دراسات النسوة، والنتيجة في كلتا الحالتين هي مراجعة

مستعرة للكثير من افتراضاتنا حول التاريخ الأدبي والثقافي. وفي الفصل السادس اقترحنا انه ربما كانت هناك طريقة بديلة في النظر - على سبيل المثال - إلى القرن الخامس عشر. وهو عصر يُعد بصورة تقليدية فترة قاحلة في الادب الإنكليزي لانه لم يُنتج ادباء "عظاما". ولو أننا غيرنا من منظورنا قليلا ولا حضنا وفرة الترجمات في هذا العصر لوجدنا ان القرن الخامس عشر مثال تقليدي لعصر يمر بمرحلة النظر إلى خارجه بحثا عن النماذج الأدبية ومستخدمها في ذلك المترجمين وسيلة لإعادة الحيوية لنظام الهدف. ولا توجد ابحاث كافية عن الترجمة في العصور الوسطى وعصر النهضة. تدريس ليس فقط الاستراتيجيات التي استخدمها المترجمون. ولكن أيضا الدور الذي ادته الترجمات في تطوير الأنظمة الادبية (26).

لقد اشربنا سابقا في هذا الكتاب إلي أن الكثير من الابحاث الشيرة. والمبتكرة المقارنة تحري الآن خارج أوروبا وغالبا تحت مسميات تختلف عن المسميات التقليدية التي يستخدمها الأكاديميون الأوروبيون. والتي نفسه يمكن أن يقال عن الأبحاث في مجال دراسات الترجمة.

ومما يحظى بأهمية خاصة في هذا المجال نظريات الترجمة التي يقترحها الآن مترجمون من البرازيل وكندا. وهي نظريات تُقدّم محاربات ووجهات نظر جديدة حول أهمية عملية الترجمة.

وتعكس نظرية ما بعد الاستعمار تحدينا في فهم نهتم بعادة البناء وإعادة التقويم. الأمر الذي يتضمن بالضرورة عملية ترجمة. ويقرر اشكرويت وزملاؤه ما يلي:

ان ثقافة ما بعد الاستعمار هي حتماً ظاهرة مُهجنة تتضمن علاقة جدلية بين أنظمة ثقافة أوروبية "مطعمة" وعلم كائنات أصلي لديه الدافع لكي يحلق ويعيد تشكيل هوية محلية مستقلة. ومثل هذا البناء أو إعادة البناء لا يمكن أن يتم إلا بالتفاعل الحي بين الأنظمة الأوروبية المسيطرة والأنظمة "الهامشية" التي تهدم دعائم تلك الأنظمة المسيطرة. وليس من الممكن العودة إلى مرحلة النقاء الثقافي المطلق لعصر ما قبل الاستعمار أو إعادة اكتشافه. كما انه ليس من الممكن خلق تشكيلات قومية أو إقليمية تكون مستقلة تماما عن التضمينات التاريخية لمشروع الاستعمار الأوروبي (27).

إن ما يقترحه هنا هو أنه لا يوجد شيء يمكن تسميته الأصل. وأن ثقافة ما بعد الاستعمار تنطوي على علاقة جدلية بين الأنظمة. ومن المهم أن نلاحظ في حالة أمريكا اللاتينية أن الحكايات الأولى عن عملية الاحتلال كانت ترتبط بمترجم يُنظر إليه بوصفه خائفاً، وفي الوقت ذاته بوصفه مساعداً، إن شخصية

لامالينتش La Malinche وهي عشيقه كورتيز ومترجمة ترمز إلى وجهي العملة في عملية الترجمة. فهي طبقاً لرواية تروي قصة حياتها تحتل المرأة الهندية النيبية التي عاشت مع كورتيز وجاهدت من أجل أن توحد بين أهلها وأهل عشيقها وتعتبر رواية أخرى أنها خانت أهلها وباعتهم للعزاة عن طريق توفير الحمر اللعوي للارام لهم لتدمير الحضارة المكسيكية. وثمة رواية أخرى ترى فيها صحبة للاعتصاب. أجبرت على خدمة السيد الاستعماري، واضطرت للعمل على الرغم من إرادتها وسيما في العملية الأكبر لانتهاك المجتمع.

إن غموض التفسيرات المتعلقة بدور لامالينتش في المراحل الأولى للاحتلال ينعكس بوضوح في القائمة الطويلة للمتاعر العاصمة التي كان يشعر بها كتاب ونقاد أمريكا اللاتينية تجاه أوروبا باعتبارها منبعاً للمبادئ الأدبية أو الأصول. ونقد اقترح حديثاً أنه بالإمكان النظر إلى أمريكا اللاتينية على أنها ترجمة لأوروبا. ولكن الترجمة هنا مفهومة الذي اقترحه بنجامين. ودريدا. أي مفهوم أنها حياة بعد الموت. واستمرار في النقاء وتواصل عن طريق لغت من جديد. وليست نسخة تحاكي الأصل (28)

وفي العشرينات من القرن العشرين طرحت حركة دراسة الحداثة البرازيلية: عادة تقويم أكثر الموضوعات الأوروبية لحضرة الأ وهو موضوع أكل لحوم البشر. درس أوروالدي دي أسرايدي Oswald de Andrade في كتابه بيان أكل لحوم البشر (29) موضوع الاستغث المرتفلي الذي التهمه اليهود ثرائليون في قشوس احتمالية لأكل لحوم البشر في عام 1564. وشار إلى أن هناك طريقتين محتملتين تماماً لفهم هذا الحدث. فمن المنظور الأوروبي. كان ذلك الحدث عملاً كريها ينتهك كل المقدسات، وخرقا لكل أعراف السلوك المتحضر. فمهما وصلت درجة بشاعة عرف تعذيب محاسنكم التفتيش في أوروبا. إلا أن القائمين على عملية التعذيب لم يقدموا على التهام ضحاياهم. لكننا لو نظرنا من منظور غير أوروبي فإن فكرة التهام إنسان يحترمه المرء من أجل امتصاص قوته أو فصاله عن طريق التضحية به كانت فكرة مقبولة تماماً. وإضافة إلى ذلك فإن الفكرة الأساسية وراء شعائر القداس تحتوي على ابتلاع رمزي لجسد المسيح ودمه، ولهذا بالنسبة لثقافة تتقبل فكرة التهام لحم البشر كمعمل يدل علي التوقير والاحترام، فإن الديانة المسيحية يمكن أن تفسر بطريقة مختلفة تماماً. إن حركة دراسة أكل لحوم البشر وجدت في هذا المنظور مجازاً يُعبر عن العلاقة بين الثقافة الأوروبية والبرازيلية.

وكما يُعبر راندال جونسون Randall Johnson عن هذه المفكرة.

تمثل هذه الحركة (موضوع أكل لحوم البشر) على نحو محاري مقلما جديدا نحو العلاقات الثقافية مع قوى مسيطرة، فالمحاكاة والتأثير المعني التقليدي ثم يعودا ممكنين. وآكلو لحوم البشر لا يريدون محاكاة الثقافة الأوروبية وإنما التهامها مستفيدين من النواحي الإيجابية فيها ورافضين النواحي السلبية. حالقن ثقافة وطنية أصلية يمكن أن تصبح مصدرا للتعبير الفني لا وعاء يستقبل أشكال التعبير الفني التي تم تطويرها في مكان آخر (30)

ومن السهولة مكان رؤية كيف قدم باحثو الترجمة بتطويع هذا المحار فيما بعد. لقد اقترح دارسو موضوع أكل لحوم البشر أن السامح الأوروبية ينبغي أن تلتهم حتى تسقط مراياها إلى أعمال الاداء البرازيليين. فمن خلال هذه الصور يحدث تحول في علاقات القوى بين الثقافة الأوروبية والبرازيلية. فالكاتب البرازيلي لا يخلد بأي حال من الأحوال التقاليد الأدبية الأوروبية ولا يخضع لها. فكما أن الاحتجاج لا يعني رفض هذه التقاليد دفعة واحدة، فما يحدث هو أن الأديب البرازيلي يتفاعل مع الثقافة المصدر ويستفيد منها ولكنه في النهاية يخلق شيئا جديدا تماما. ويكتب هذا المحار واقعا خاصا عندما يتعلق بالترجمة. فمترجم يلتهم نص لغة المصدر ويعيد خلقه من جديد. تماما كما اقترحت مدام دي جورني منذ حوالي أربعة قرون

لقد كان هارالدو واوغوستو دو كامبوس Haraldo and Augusto de Campos أهم ممارسي ومنظري فكرة أكل لحوم البشر بالنسبة للترجمة. ونحو أبحاثهما يترو الحدود الفاصلة بين أنظمة المصدر والهدف. وهكذا فإن ترجمة هارالدو دو كامبوس لمسرحية غوته (فاوست) التي نشرت عام 1979 كان عنوانها (الإله والشيطان في فاوست غوته). ويؤكد هذا العنوان الصلة الوثيقة بين غوته الكاتب وشخصية فاوست التي كتبها كما يشير مباشرة إلى موضوع العمل. ألا وهو الصراع بين ما هو شيطاني وما هو إلهي. ويؤكد أيضا على نحو قاطع وجود المترجم/ المؤلف وعلاقته بالمبدع الألماني لقصة فاوست. ولكن بالنسبة للقراءة البرازيليين فإنها تعني شيئا آخر أيضا: فهي إشارة مباشرة لميمم غلوبير روشا Glauber Rocha وعنوانه (الإله والشيطان في بلاد الشمس) (31). وكما نسين Else Veira

إن الاهتمام بالعنوان يوحي أن الثقافة "المستقبلية" سوف تتداخل مع الثقافة الأصلية وتحدث فيها تحولا.. فمن العنوان يمكننا القول إن الترجمة ليست سريانا في اتجاه واحد من الثقافة المصدر إلى ثقافة الهدف، بل عملية تسير في طريقتين عبر الثقافتين (32).

وعلاوة على ذلك، فإن دو كامبوس لا يصف ما يقوم به بأنه "ترجمة" بل عملية تبادلية بين الشيطان وفارست ويحاول بأن هذا المشروع الشيطاني "يهدف إلى محو فكرة الأصل وإلغاء النص الأصلي" (33) فالترجمة بالنسبة له هي عملية عضوية، إنها عملية التهام نص لغة المصدر، وعملية تحول ومص للدماء فالترجمة، على حد قوله، هي عملية نقل دم (34).

والنحارات التي تصور الترجمة بأنها عملية أكل لحوم البشر أو عملية مص للدماء، التي بها يقوم المترجم بمص دم نص لغة المصدر لكي يريد من قوة نص التهدم، أو عملية نقل للدماء يتم إعطاء المتلقي فيها حياة جديدة، كل هذين الصور يمكن اعتبارها مجازات جذرية تنبع من نظريات ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار الخاصة بالترجمة. ومما له دلالة إنها جميعاً ترتبط بتطورات أخرى حدثت لنظرية الترجمة التي ناقشناها سابقاً، فجميعها تشترك في رفضها لتراتبية القوى التي أعطت مكانة متميزة لنص اللغة المصدر وخصت المترجم بدور ثانوي

وثلخص إلسي فيرا أهمية نظرية أكل لحوم البشر فيما يتعلق بممارسة الترجمة كما يلي

إن الفلسفة الترجومية ثنائية على فكرة أكل لحوم البشر وذلك بالتفدي من مصدرين هما نص المصدر وأدب الهدف وإلى الحد نفسه القراءة المعكوسة للترجمة التي قام به يستخدمون وتزيدا بكتفت عن شدة من المشكلات المعرفية التي يعجز علم النقل التلغيفي عن حلها، أو، لو استخدمنا مصطلحات بنجامين، فإن علم النقل التقليدي يتطلب ترجمة ومراجعة وإذا أصبحت الترجمة، حسب فلسفة أكل لحوم البشر، تدهقا عبر طريقتين، فإن استخدام مصطلحي "المصدر" و"الهدف" يفقد من دون معنى، وينمى الطريقة، هي علاقة القوة بين المصدر والهدف، والأعلى والأدنى تتوقف عن الوجود (35).

ويتميز البحث الجديد في مجال دراسات الترجمة في البرازيل بعدد من المجازات العضوية، وغالبها العنيفة منها، والتي تقف في تناقض حاد مع المجازات الأكثر لطفاً التي تصف الترجمة بأنها نشاط حصوع. وعلى نحو مشابه، فإن تطورات هذا الحقل في كندا منذ منتصف الثمانينيات قد أكدت على الجانب العضوي، وإن كان أساساً من مفهوم جديد للعلاقات الجنسية، ومن منظور نسوي.

لقد اقترحت هيلين سيكو Helene Cixous أن الكتابة "النسوية" تحدث بين قطبين هما الذكر والأنثى؛ "الكتابة هي بدقة أن يتحرك المرء في منطقة تقع بين اثنين مفتشاً في الوقت نفسه الشيء ذاته والآخر وهي عملية لا يحيا شيء من دونها، معلناً بذلك عمل الموت" (36). ولقد تبنت مناقشات المنطرات النسويات للترجمة فوق فكرة سيكو عن "البينية" وطورنها بطرق جديدة. وتعلق نيكول وارد - جوف

Nicole Ward Jouve على سبيل المثال وهي كاتبة ومقدمة ثنائية اللغة والثقافة، قائلة.

إن المترجم هو كيان بيئي فهو أو هي مثل الكلمات المترجمة يتأرجح بصورة لا تنتهي بين المعاني. وهو أو هي يحاول أن يكون الوسيط، وأن يشير بطريقة ماضكة إلى القراءات الممكنة في لغة أجنبية إلى جانب ما توفره الترجمة المثقاة. إنك تُقاد إلى التأمل بكيف يتم بناء ترجمات خاصة، وما الذي يصعب منها وما الذي يُكتسب. وما الذي يتغير وكيف، عبر المرور من لغة إلى أخرى (37)

لقد نظرت المفكرة الثنائية القديمة عن الترجمة إلى النص الأصلي والنص المترجم بوصفهما قطبين. أما النظرية النسوية للترجمة فهي تركز على المساحة التفاعلية بين القطبين، وتلاحظ أن هذين القطبين مكانا - دوماً - يُسران عبر مصطلحي المذكر والمؤنث. إن الأساس الذي يستند إليه مجاز "الجماليات الخائفات" هو أن النص المصدر أو الأصل هو مذكر وذو قدرات هائلة، بينما يكون نص الهدف مؤنثاً وحاصلاً. والنظرية النسوية للترجمة، عبر احتمالاتها بصلة اللبينية، تعيد بناء الحال الذي تحدث فيه الترجمة بطريقة مزدوجة النوع، أي بحيث لا تنتمي لنوع دون آخر

إن بعض الأعمال البحثية النسوية المثيرة في كندا قد ركزت على المنظورات والمترجمات ذوات الميول الحسية الضالدة والمتضاربين والمترجمين ذوي الميول الجنسية الثنائية، فالمجموعة التي تعمل مع فيكول بروسارد Nicole Brossard وحواليها، على سبيل المثال، يرفضون كلا من النمط الذي يوجه الكاتب والنقد الأكثر حداثة الذي يوجهه القارئ. ويجادلون بأنه لا ينبغي إعطاء أولوية للكاتب أو للقارئ، وتصف كاثي ميزي Kathy Mezei عملية الترجمة بأنها "عمل مركب من القراءة والكتابة" مدركة أن المترجم هو قارئ وكاتب في آن واحد؛ "عندما أترجم فأنا أقرأ النص... ثم أعيد قراءة النص وأعيد قراءته مرة أخرى. وبعدها أكتب باللغة الخاصة بي، بكلماتي؛ فأنا أكتب ما قرأت، وهذه القراءة تعيد كتابة ما أكتب" (38) وهذه فكرة عن الترجمة مختلفة كثيراً عما اقترحه جورج شتاينر George Steiner، الذي يرى أن الترجمة تنطوي على عملية "اختراق امتلاكي" لنص لغة المصدر بحيث يتم "أسر" النص وبعدها يقوم المترجم بالتعويض عن هذه الفعلية العدوانية بإشارة إلى النص الشرعي (39).

وقامت باحثة ترجمة كندية أخرى وهي باربارا غودارد Barbara Godard بدراسة العلاقة بين أبحاث الترجمة النسوية ونظرية الترجمة لما بعد الحداثة،

وناقشت بأنه على الرغم من أن فكرة "الاختلاف" تقليدياً كانت تمثل موضوعاً سلبياً إلا أنها في النظرية النسوية للترجمة أمر إيجابي.

إن الاختلاف، كما حاولت النظرية النسوية أن توضح، هو عامل رئيس في العمليات المعرفية وفي التطبيقات النقدية. فاختار ترجمة النسوية وهي تؤكد اختلافها النقدي ويهتجها بعملية إعادة القراءة وإعادة الكتابة غير المحددة تعرض متباهية أشارت عن تعاملها مع النص. ويتضمن التصرف النسوي مع النص استبدالاً بصورة المترجم بوصفه شخصاً متواضعاً، فنكرنا للدات (40).

وتدعي عودار أن المترجمة النسوية غير متواضعة وهي تتباهى بامتلاكها للنص وإعادة امتلاكها له. والمترجم بالنسبة لها لا يحو داته، وهي مثل المترجمين البرازيليين "الشيطنيين" تؤكد حقها في تشكيل نص المصدر والتصرف فيه. وتُصرح سوزان دو لوتينبير - هارود وهي باحثة أخرى تابعة لمدرسة الترجمة الكندية بأن ممارستها للترجمة هي نشاط سياسي وإن الترجمة هي فعل الابتكار اللغوي الذي كثيراً ما يريد النص الأصلي على بدل من "بحونه" (41).

إن ما تشترك فيه كل من مجموعتي منظري الترجمة البرازيليين والكنديين هو هذه الاحتماء بدور المترجم وإبراز دوره عن طريق فعل تنبئ يرمي لإعادة بناء التراثيات الأموية الأوروبية القديمة من جديد فترجمة من هذا المنظور هي في الحقيقة نشاط سياسي له أهمية عظيمة. ويستخدم هارالد وادغست دو كامبوس الترجمة وسيلة لتأكيد حقهما باعتبارهما مواطنين برازيليين في إعادة قراءة الأدب الأوروبي المعترف به وإعادة امتلاكه، ويسمى تصرف النساء الكنديتين إلى الترجمة بوصفها عملية أساسية لكونهن ناضقات بلعنت وبسوة يكافحن ضد التهم اللعوية/ الذكورية. وتسعى كل من المجموعتين لإيجاد ممارسة ومصطلحات ترجمية تُعبر عن الانفصال عن سيطرة التراث الأوروبي حتى وهو في حالة الانتقال. وتقترح كل من هاتين المجموعتين بطريقتي مختلفتي مفهوم الترجمة يستند إلى نظرية ما بعد الاستعمار. ويعارض النظرة الاستعمارية القديمة، الأولى عن طريق استخدام لغة الدم والموت المجازية، والآخرى باستخدامها لسلسلة من المحاذات المشتقة من فكرة "اللغة الأم". وكما يذكرنا هنري ميشونيك Henri Meschonnic فإن "النزعة الاستعمارية الثقافية تميل إلى نسيان تاريخها ذاته، إلى حد عدم القدرة على تمييز دور الترجمة في الثقافة" (42). ولهذا فإن إعادة النظر الجذرية في موضوع الترجمة هي عنصر أساسي من عناصر الدراسات الأدبية لما بعد الاستعمار. إن النظر إلى التاريخ الثقافي عن طريق تاريخ الترجمات وكيفية استقبالها في السياق الهدف يمكن أن يُسلط ضوءاً جديداً على العلاقات الداخلية المتبادلة بين

الاداب بالإضافة إلى تحدي التراتيبات المعروفة من الاداء "العظام" و"الثانويين" او من الفترات "الكبرى" أو "الصغرى" للنشاط الأدبي.

وقد قدمت نظرية الانظمة المتعددة التي اقترحها ايضا - زوهار احدى السبل نحو تحقيق عملية إعادة الدراسة هذه. ولكن على نحو معادل كانت أعمال المترجمات النسويات الكنديات الناطقات بلغتين وأعمال المدرسة البرازيلية تُظهر ان هناك طرقاً بديلة لتحدي التهميش التقليدي للترجمة.

وقدم ايضاً - زوهار طريقة تفكير جديدة حول التاريخ الأدبي. فكما قدم الاخوان دو كامبوس طريقة جديدة للتفكير في العلاقة بين نصوص اللغة المصدر ونصوص اللغة الهدف وذلك بإعطاء أولوية لدور المترجم في تلك العلاقة بينما ترفض بيكول بروسارد وسوزان دو لوتينبير هاروود أي تصور عن المعارضات الثنائية وحاولنا اكتشاف المساحة الحيوية التي تقع في المجال البيئي.

إن المدى غير الاعتيادي للدراسات التي تحري في الوقت الراهن في مجال دراسات الترجمة، والدراسات الجديدة التي تظهر ان الوجود، وانتشار المؤتمرات الدولية، وأعداد الكتب المولعة وسائل الاعلام **الدراسات** التي تُنشر كلها تشهد على حيوية هذا الحقل الدراسي. **لدي كان يعد هامش** وسلاخية من قبل. وكوب دراسات الترجمة تقوم على منهجية متبوعة **هناك أصبح** حقلاً دراسياً بينياً أصيلاً. ولعله من الأفضل استخدام مصطلح مثل "دراسات عن الثقافة" لوصف هذا الحقل. إنه لم يصبح الآن ايضاً ان يفسرها مجرد فرع ثانوي من فروع الادب المقارن. ويعود ذلك جزئياً الى ان مصطلح "ادب المقارن" وكما حاولنا ان نوضح في هذا الكتاب قد أصبح ذا معنى ضئيل اليوم (إذ لم يكن ذا معنى كبير منذ البداية). وجزئياً ايضاً إلى حقيقة أن دراسات الترجمة ذات مجال حيوي ومهم، بينما يعاني الأدب المقارن بوصفه ممارسة شكلية من تدهور واضح.

وهناك بالطبع مدارس فكرية مختلفة حول العلاقة بين دراسات الترجمة والأدب المقارن. وهناك البعض الذي ما زال يعد الترجمة نشاطاً هامشياً، ويرفض أفكار مجموعة الأنظمة المتعددة ويتمسك بمفهومه عن الأدب بوصفه قوة تحضر عالمية. هؤلاء الباحثون يميلون بوضوح في توجيههم إلى المركزية الأوروبية، ويستمررون بإيمانهم باستمرارية الأدب المعترف به وما يحتوي عليه من أعمال أدبية "عالمية". ثم هناك أولئك أيضاً يجادلون بأنه يتعين على دراسات الترجمة أن تنفض عن علاقاتها بالأدب المقارن مرة واحدة، وأن الدراستين ليس بينهما موضوع مشترك كما أن لهما اهتمامات ومنهجيات مختلفة. ويجادلون بأن الأدب المقارن ما زال محصوراً في لوائب الشكلية، وما زال يصارع وضعه الدائم الأرملة، وأن اقتران

مجال دراسات الترجمة الحديدية السامي مع التحالة الحرجة لبلاد المقارن لابد من تحريره حيث ان محاله الحقيقي هو محال تاريخي ولعوي

ويبدو ان هذين الموضوعين لا يستحقان ان نتبعهما. وقد سعينا كما ان نوضح ان ازمة الادب المقارن تأتي من تراث المركزية الأوروبية الوصفي الذي وورثنا اياه القرن التاسع عشر كما تأتي من رفض التصميمات السياسية في عملية النقل بين الثقافات والتي هي عملية اساسية لأي نشاط مقارن. كما قد ناقشنا ايضا بان ما يسمى بالآزمة لم يتعرض له المقارنون الاهاركة والهنود والصينيون أو الأمريكان اللاتينيون لأنهم انطلقوا في دراساتهم لبلاد المقارن من قناعة ايديولوجية محتلفة ولم يتحدوا صكطة بداية فكرة مجردة عن قيم حمالية عالية لتعدي حدود الثقافات بل الاحتياجات الانية لتقافتهم ذاتها. ومن اهم هذه الاحتياجات التي عرفوها على نحو متواصل هي الحاجة لإعناء لغتهم (أو لغاتهم) القومية وتطويرها. وتقدم لنا نظرية الأنظمة المتعددة طريقة للنظر إلى عملية التطور لا من خلال التأثيرات والحركات بل من خلال وسيلة مبنية من سياسة الترجمة والاستراتيجيات الترجمة ان سلة من ما لدى يترجمه ومتى ومن يقوم بالترجمة. وكيف نستغل ترجمة وما هي مكاسب في الثقافة الهدف. كلها أسئلة جوهرية. وقد احد في طرح هذه الاسئلة ليس ولك الذين يلتقون انفسهم باسم المتخصصين بالادب المقارن بل هؤلاء الذين يعملون في محال تخصصهم هو دراسات الترجمة. فالترجمة علاقة متسعة وشدة وضما بعبر اندرية لوفينير عن ذلك

ليست الترجمة مجرد "ساقطة مستوحاة على عالم آخر" أو أيأ من هذه التعبيرات الزائفة المستهلكة، ولكنها قناة نشع. وغالبا ما يُقابل هذا بإحدام غير قليل، وتنفذ عمرها التأثيرات الاجنبية الى الثقافة المحلية. فتتجدها بل تساهم أيضا في تحويل مسارها(43).

وتناقش باسنيث ولوفينير في مقدمتهما لمجموعة المقالات بعنوان (الترجمة. والتاريخ والثقافة) 1990، بان الوقت قد حان لإعادة التفكير في عملية تهميش الترجمة داخل الادب المقارن

مع تطور دراسات الترجمة بوصفها حقلاً معرفياً قائماً بذاته. وله منهجيته المستمدة من علم المقارنة ومن تاريخ الثقافة. فان الوقت قد حان للتفكير في ذلك ثانية. فقد أصبحت الترجمة من قوى التعبير في تطور الثقافة العالمية. إذ لم يعد ممكناً اجراء دراسة أدبية مقارنة دون الاهتمام بالترجمة(44).

وبينما يستمر الادب المقارن في الجدل إذا كان بالإمكان اعتباره حقلاً معرفياً أم لا فإن دراسات الترجمة تُعلن ويقوة أنها حقل تخصصي. وتؤكد هذا التصريح

قوة الأعمال الصادرة في هذا المجال وحبوبتها على نطاق عالمي واسع. لقد حاز الوقت لإعادة النظر في العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ومن أجل تحديد بداية جديدة.

في عام 1979 طرح مقال كستنه هايدي هارتمان Heidi Hartmann وعنوانه "الروح غير السعيد بين الماركسية والحركة النسوية" على نحو دكتي سلسلة من المشكلات مستخدمة محار الزواج (45). وتساءلت الباحثة إذا كان بالإمكان إصلاح العلاقة أم أن وقت الطلاق قد حان؟ ويمكننا أن نستعير هذا التفسير لوصف العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة، حيث كان يوجد دائماً جانب مسيطر وآخر خاضع باعتبار الأدب متفوقاً على الترجمة. إن إعادة تحديد هذه العلاقة ستعير ميزان القوى، وستجعل دراسات الترجمة شريكاً أساسياً ولا يعود الأدب المقارن طرفاً مسيطراً. وسيكون لهذا معنى ليس فقط من منطلق الحالة الجديدة التي وصلت إليها الانحيازات الحالية في هذيس المجالين. بل من خلال الموضوعات الدراسية المختلطة أيضاً. فقد ضاع الأدب المقارن مراراً وتكراراً من أجل تحديد هويته، مُصرّاً ويدرجات متفاوته على التمسك ببعض القيم ورفضاً الدعوة لضرورة تحديد أكثر وضوحاً لمدى هذه الدراسة ومنهجيتها. بينما اهتمت دراسات الترجمة بالنصوص والسياقات، بالتطبيق والنظريات بالعمليات الثقافية واللغوية. وأهم من كل ذلك بعملية التعامل التي تحدث في عملية الانتقال الثقافي الداخلي وما تتضمنه من معانٍ إيديولوجية.

ونحن في مطلع القرن الحادي والعشرين نرى أن الوقت باتأكيد قد حان لكي ندرك أن حقبة تاريخية قد انتهت. أن الكتابة لا تحدث في فراغ. بل داخل سياق. كما وأن عملية ترجمة نصوص من نظام ثقافي معين إلى نظام آخر ليس عملاً حيادياً، أو بريئاً، أو شاعفاً. إن الترجمة نشاط مشحون بقوة، وعمل انتهاكي. كما أن سياسات الترجمة تستحق اهتماماً أكبر مما حظيت به في الماضي. فقد قامت الترجمة بدور أساسي في التعبير الثقافي. ونحن ندرس العمليات الثنائية لممارسة الترجمة يمكننا أن نتعلم الكثير عن وضع الثقافات المستقبلية في علاقتها بثقافات نصوص المصدر.

لقد انقضت أيام الأدب المقارن باعتباره حقلاً دراسياً، وقد غيرت أبحاث تقاضع الثقافات التي جرت في مجال دراسات النسوة، ونظرية ما بعد الاستعمار، والدراسات الثقافية. وجه الدراسات الأدبية عموماً. ويجبر بنا من الآن فصاعداً أن ننظر إلى دراسات الترجمة بوصفها حقلاً معرفياً رئيساً وإلى الأدب المقارن بوصفه فرعاً قيمياً لكنه ثانوي من فروع هذا الحقل.

الملاحظات

1. هيلير بيلونك، في الترجمة، أكسفورد، كلarendون، 1931.
2. إيتمار إيمان - زوهار، "نظرية الترجمة الآن"، من الشعر الآن، 2 رقم 4، صيف - خريف 1981، ص 71.
3. لوري تشامبرلين النوع واللغة المجازية في الترجمة، "في كتاب، إعادة التفكير في الترجمة (تحرير) لورانس فينوتي"، لندن، روتليدج، 1992، ص 57، 74.
4. باربارا جونسون، "مفاجأة الغريبة: ملاحظات حول كتابات بول دي مان من زمن الحرب"، في كتاب، نظرية الأدب الآن (تحرير بيتر كولبير وهيلجا جير - راين، لندن، بوليتي، 190، ص 13 - 23.
5. إيتمار إيمان - زوهار، "وضع الأدب المترجم داخل النظام الأدبي المتعدد"، في كتاب، أبحاث حول فن الشعر التاريخي، 1978.
6. ماريسا تيموكتزو، لترجمة مكتوبة في الثورة الأدبية في القرن الثاني عشر: التحول من الملحمة إلى الحكاية الرومانسية، الفارسة الجديدة، رقم 1، صيف 1986، ص 27.
7. لورانس فينوتي (تحرير) إعادة التفكير في الترجمة: الخطاب، والداتية، والأيديولوجيا لندن روتليدج، 1992، ص 5، 6.
8. فلاديمير ماسكورا، الثقافة كترجمة، في كتاب، الترجمة، التاريخ والثقافة (تحرير) سوزان باسنيث وأندريه لوفيفير، لندن، بينتر، 1990، ص 64 - 70.
9. جوريه لامبرت وريك هان جورب، "في وصف الترجمات"، في كتاب، التعامل مع الأدب (تحرير) ثيو هيرمانز، لندن، كروم هيلم، 1982، ص 42 - 53.
10. إدوارد، سابير، الثقافة واللغة الشخصية، بيركلي، لوس انجلس، منشورات جامعة كاليفورنيا، 1956، ص 69.
11. ثيو هيرمانز، "صور الترجمة: المجاز والصور الشعرية في خطاب عصر النهضة حول الترجمة"، في كتاب التعامل مع الأدب، ص 103 - 135.
12. بيو دابلانكور، تمهيد، "تاريخ تاسيتوس"، في كتاب، رسائل ومقدمات نقدية (تحرير) روجر زويبر، باريس، 1972.
13. جون درايدن، كلمة الإهداء: الإنيادة، 1697، في كتاب حول الشعر المسرحي ومقالات نقدية أخرى (تحرير) ج. واتسون، في مجلد، لندن - نيويورك، دنت - داتون، 1962.

14. مدام دي جورني. بعض مقتطفات من فيرجيل باريس. 1619
15. مايكل فوكو. ترتيب الأشياء لندن. نافستوك 1970. ص 43.
16. أندريه لوفيفر "ما كتب لأبد أن يكتب ثانية، يولبوس قبصر، شكسبير وهولتير وويلاند وباكسغهام" في كتاب. الاستخدام الثاني: أبحاث حول بطرية الترجمة الأدبية ودراساتها التاريخية. (تحرير) تيو فيرمائر. انتورب. الكراس رقم 3. ص 88-106.
17. انظر. أرمن بول فرانك. "مقتطفات الترجمة. دعوة لحبي الإطلاع وحالة دراسية". قارغت 1: 3. 1991. ص 65-90. والتداخل الثقافي والدراسة التاريخية للترجمة الأدبية (تحرير) ل. هارالد كيتل وأرمين سول. إريكت شميدت، برلين، 1991.
18. أندريه لوفيفر. "دراسات الترجمة: هدف هذا الحقيل". في كتاب. الادب والترجمة (تحرير) ح. هوزوج. لامبرت و. لوفيفر. 1978. ص 234-235.
19. الترجمة. التاريخ والثقافة (تحرير) سوزان ساست. أندريه لوفيفر. لندن. بيشر. 1990. ص 12.
20. جون درايدن. مقدمة لكتاب حياة لوسيان 1711 في ح. وانسون (تحرير)
21. إيرا باوند. خطبتي. برنس توني. 20 يونيو 1916 في كتاب. رسائل إيرا باوند 1907-1916. لندن. فابر وفابر. 1961
22. إيرا باوند. خطبتي. لار. جورج اسريل 1916 في بيح (تحرير)
23. جاك دريدا. "أفراج بابل". في كتاب. الصرق في الترجمة (تحرير) حوريف ه. غراهام. إيثكا منتورات جامعة كورنل. 1985.
24. والتر بنجامين. "مهمة المترجم". في كتاب. إصاءات. لندن. فونانا. 1973. ص 69-83.
25. انظر. أندرو بنجامين. الترجمة وطبيعة الفلسفة. لندن. روتليدج. 1990
26. انظر. مترجم العصور الوسطى. (تحرير) روجر إليس. مجلد 1. 1989. وروجر إليس (تحرير). الترجمة في العصور الوسطى. المقارنة الجديدة. 12. خريب 1991.
27. بيل أشكروفت وجاريت غريفيث وهيلين تيفين. الإمبراطورية تكتب ثانية. لندن. روتليدج. 1989. ص 195-196.

28. انظر: إلسي فيرا، من أجل نظرية ما بعد الحداثة للترجمة. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة ميناس جيراس. قُدِّم الفصل الأول من هذه الرسالة كبحث في حلقة دراسية في كلية الدراسات العليا للأدب المقارن ودراسات الترجمة في جامعة ووريك وأنا شديدة الامتنان لإلسي فيرا لتعريفي بعمل منطري الترجمة البرازيليين.
29. أوزوالد دو أندرادي، بيان دراسة اكل لحوم البشر، في كتاب: كانديدو وجي. 1. كاستيلور، الأدب البرازيلي، المجلد الثالث، العصر الحديث ساو باولو، 1986، ص 86-74.
30. راندال جونسون، "تكون أو لا تكون" اكل لحوم البشر والقومية في الأدب البرازيلي المعاصر، في كتاب: الرواية الحديثة في أمريكا اللاتينية (تحرير) جون كينغ، لندن، هاروارد، 1987، ص 41-59.
31. أنا ممتنة لإلسي فيرا لتوضيحها هذا لي.
32. فيرا، كما سبق.
33. هارالدو دو كامبوس، الآلهة والشيطان في هاوست موتو، ساو باولو، برسبيكتيفا، 1981، انظر أيضا: لعملية التبادلية بين الشيطان وهاوست، في ديسبوريتو، مجلد 7، رقم 19 و 20 و 21 و 1982، ص 42-60.
34. دو كامبوس، ص 208.
35. فيرا، كما سبق.
36. هيلين سيكو، ضحكة الميديسا، لارك، 61، 1975، ص 39-54، وترجمتها إلى الإنكليزية كيث وباولا كوهن، كذلك في الإشارات، 1، صيف 1986، ص 875-899.
37. نيكول وارد - جوف: تطهير أو تشرق ولا أكثر؟ ترجمة أعمال الحركة النسوية العنصرية إلى الإنكليزية، في كتاب المرأة البيضاء تتكلم بلسان ملثو: النقد كسيرة ذاتية، لندن، روتليدج، 1991، ص 47.
38. مكائي ميزي، "القارئ والتدهور"، "الكتابة كقراءة"، سبتمبر، 1985، ص 21-31.
39. جورج شتايسر، بعد بابل، لندن ونيويورك، منشورات جامعة أكسفورد، 1975.
40. باربرا غودارد: "تنظير الخطاب النسوي والترجمة النسوية"، في كتاب باسنيث ولوفيفر، (تحرير)، ص 89-96.

41. سوزان دي لوتبينبير - هارود: "عن الضمير هي في الآخر" تمهيد لكتاب لير جوفان: رسائل من آخر تورنتو. مطبعة المرأة، 1989. ص 9
42. هنري مشونيك. "اقتراحات من أجل نظرية شعرية للترجمة" في كتاب من أجل تنظير شعري، مجلد 2، باريس، 1973. ص 308
43. أندريه لوفيسر. الترجمة، التاريخ والثقافة: كتاب مرجعي. لندن، روتليدج، 1992. ص 2.
44. باسيت وثوميسر. ص 12.
45. هايدي هارتمان، الزواج غير السعيد بين الماركسية والحركة النسوية نحو اتحاد أكثر تقدماً. في كتاب، النساء والثورة (تحرير) ليديا سارجست، لندن، مطبعة بلوتو، 1981. ص 1 - 42.



ARCHIVE

الوعي والإرادة لدى الكاتب الياباني يوكيو ميشيما الجزء الأول

بقلم: راوية جاموس

موجز البحث:

يتناول هذا البحث مفهوم الوعي والإرادة من خلال علاقتهما الحديثة بالتاريخ لدى الكاتب الياباني يوكيو ميشيما. الذي عاش ما بين عامي 1925 و1970.

ويهتم البحث بتقديم فكرة عن الأدب الياباني الذي يبدأ من القرن الرابع الميلادي، ويمتد إلى العصر الحديث، الذي يعد ميشيما أحد أبرز أعلامه في اليابان، كما يقدم فكرة عن الرواية اليابانية، وموجزا عن حياة ميشيما، ووصفا لروايتي "ثلج الربيع" و"سقوط الملائكة" اللتين تعدان جزءا من رباعية ميشيما "بحر الخصب" وقد جاء التركيز على هاتين الروايتين، لأنهما تعبران بوضوح عن مفهومي الوعي والإرادة لدى ميشيما، وتلخص مجمل آرائه فيهما.

أولاً: تاريخ الأدب الياباني

يرجع تاريخ أقدم الآثار الأدبية اليابانية إلى القرن السادس الميلادي، إلا أن الأدب الياباني ظل مجهولاً خارج اليابان حتى القرن العشرين. ويعود السبب في ذلك إلى أن اليابان ظلت منعزلة عن العالم لفترة غير قصيرة. وقد أجمع مؤرخو

الادب العالمي على أن الأدب الياباني يشهد ازدهاراً ملحوظاً منذ الثلاثينيات من القرن التاسع عشر إلى اليوم⁽¹⁾.

وقد استطاعت اليابان أن تحتل مكانة فريدة وبارزة على الساحة الأدبية العالمية في النصف الثاني من القرن العشرين، عندما مال أدباء يابانيون حائزون نوبل العالمية للآداب، هما "كافوياتا ياسوناري" مائتها عام 1968 م. و"كنزا بورو أويه" الذي نالها عام 1994 م⁽²⁾.

ويمكن تقسيم الأدب الياباني على عدة مراحل أدبية هي:

- مرحلة ياماتو ونارا Yamato - Nara Bungaku

تقع هذه المرحلة بين القرنين الرابع والثامن الميلاديين. وقد تحول الأدب فيها من الأدب الشفوي إلى الأدب المدون، حيث بدأ اليابانيون مع دخول الأبجدية الصينية التصويرية "الكسحي" من النص، عن طريق كويبا في القرن السادس الميلادي، بتسجيل الأساطير والسير والاسفار والحكايات التي كانت تنقل شفويا تسجيلاً كتابياً، مما أدى إلى تغير شكل أدب⁽³⁾.

- مرحلة هيآن (794 - 1192م) Heian Bungaku

كان التبادل الثقافي بين اليابان والصين في بداية هذه المرحلة مزدهراً، فهاجر اليابانيون بالأدب الصيني، وبعد ذلك بفترة، في عهد الإمبراطور أودا "Uda"، عام 894م توقفت البعثات والإرسالات بين اليابان والصين، وقل الاهتمام بالثقافة الصينية، ومعها بدأ مولد النوان من الأدب الياباني الخاص⁽⁴⁾.

(1) عبيد، كمال الدين، جذور الادب العالمي، الأدب الياباني، صحيفة الجزيرة من الإنترنت، العدد 1421، 10381هـ.

(2) خليل، كرم، التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر، مكتب الرياض، العدد 68، 1999، ص/29.

(3) المرجع نفسه، ص/17، 18.

(4) المرجع نفسه، ص/29.

١. مرحلة كاماكورا (1192 - 1333م) Bungaku-kura amak

برز في هذه المرحلة المحاربون الساموراي "Samurai Bushi" كصاحب قوة. وقد ساعدت الحروب على زيادة قوتهم ونموهم في البلاد. وادى ظهورهم كطبقة حاكمة سيطرت حوالي 150 عاماً منذ نهاية القرن الثاني عشر. إلى اكتساب حكايات الحرب شعبية كبيرة. كما اضفى تناقص سلطة الإمبراطور وبلاطه والدمار الذي خلفته الحروب المريعة بعمق حزننة تشاؤمية عن مصير الجنس البشري. وقدر الإنسان. على معظم الأعمال الأدبية التي ظهرت في تلك الفترة^(١)

٢. عصر موروماتشي (1333 - 1603م) Muromachi - Bungaku

يقدم أدب هذه المرحلة صوراً عن رجال الساموراي. وأسلوب حياتهم العسكرية. كما يقدم صوراً عن المعاناة الإنسانية التي تكمن خلف شجاعة هؤلاء المحاربين. ويعد أسلوب الكتابة الأدبية في هذه المرحلة أسلوب رهيماً يتميز بالروح الطريفة الصينية واليابانية في الكتابة والوصف^(٢)

٣. عصر إيدو (1603 - 1868م) Edo - Bungaku

ازدهرت الكلاسيكات اليابانية في هذا العصر حيث أتي جنب مع الفلسفة الكونفوشيوسية^(٣) ويعد شعر (الهايكو Haiku من أشهر الأعمال الأدبية تمثيلاً لأدب هذا العصر. وقصيدة الهايكو هي القصيدة التي تتضمن فصلاً من فصول السنة أو قرينة تدل عليه. ويحاول الشاعر خلالها جعل القارئ يستحضر الطقس وأوراق النبات والطيور. ليوقظ فيه المشاعر والأحاسيس التقليدية تجاه الطبيعة وفصول السنة^(٤).

(١) المرجع نفسه. ص/ 44.

(٢) المرجع نفسه. ص/ 56.

(٣) تعود الكونفوشية إلى الفيلسوف الصيني "كونفوشيوس" الذي عاش في الفترة (551 - 479) قبل الميلاد، وتتلخص الفلسفة الكونفوشية في التأکید على النظام العائلي للطبقة، الذي يكون الإنسان فيه عنصراً منسجماً داخلياً. كما تؤكد على نظام اجتماعي قائم على أسس قواعد أخلاقية صارمة، تقف على قيمته دولة موحدة. يحكمها رجال ذوو علم وحكمة أخلاقية رفيعة. انظر عالم المعرفة، اليابانيون- أدوين رايتشور. تر. آيل الجبالي. العدد 136. المجلس الوطني للثقافة والفنون، والأدب، الكويت. ص/ 305

(٤) حليل. سكرم، التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر، كتب الربيع، مؤسسة التيمامة الصحفية، العدد، 68، 1999م، ص/ 66.

٠ أدب اليابان الحديث (1868م - Kindai - Bungaku)

يستمد الادب الياباني المعاصر قوته من عدة مصادر مختلفة، من المؤثرات الكلاسيكية للصين القديمة، ومن مختلف الأفكار والمفاهيم العربية. ومن السمات والخصائص العريقة للتقاليد اليابانية^(١).

وقد عاشت اليابان عزلة تامة استمرت حوالي 250 عاماً فرضتها عليها حكومة (طوكيو جوا) باصكوفو (Tokugawa Bakufu) الإقطاعية في الفترة ما بين (1603، 1868م) وكانت مواجهة المدنية الغربية صدمة كبيرة لها، فانتحلت على العرب، وفتحت أبوابها أمامهم. وقد اعتقد الكثير من المفكرين أن الخروج بالأدب من تلك العزلة لا يتحقق إلا بالأخذ بالنظريات الغربية، ومن هنا تعددت المحاولات والتجارب العنية من الشعر، والرواية والقصة، والنقد، والمسرح، وظهرت السيارات، والاتجاهات، والمدارس والجماعات والحركات الأدبية التي تأثرت بالعربية، وبذلك بدأ أدب الياباني في نصف الثاني من القرن التاسع عشر يقترب من الروح العربية^(٢). وأسم بالبحث عن ذات يابانية التي أحس هويتها كثير من الأعمال الأدبية في أثناء موجة التأثيرات الثقافية الغربية التي تعرضت لها اليابان^(٣).

ثانياً: لمحة عن الرواية اليابانية

عرف اليابانيون الشكل الأدبي المعروف بالرواية الحديثة عبر ترجمة أعمال غربية إلى لغتهم قبل حوالي مائة عام، وتحت تأثير هذه الترجمات القوي نشأت قواعد ومصردات لغوية، وصيغت أشكال جديدة، قام الكتاب باستيعابها، مما أسفر عن ولادة الرواية اليابانية الحديثة.

وتتمثل مقومات الرواية اليابانية، في تنوع المضمون، وسلاسة الشكل، فقد مكنت الرواية اليابانية قادرة على استيعاب أي شيء، كالأسطورة، والتاريخ،

(١) المرجع نفسه، ص/5.

(٢) المرجع نفسه، ص/103، 104، 105.

(٣) رايشاور، أدوين، اليابانيون، ترا إيلز العبالي، سلطنة عالم المعرفة الكويتية العدد، 136، 1989م، ص/217.

وأنماط الحياة. والمعامرة. والخيال. والعلم. بالإضافة إلى العقائد. والسياسة. كما كانت من حيث الأسلوب نوعاً أدبياً يتطور بصورة مستمرة بدءاً بالرومانسية. والرمزية. والزعة الطبيعية. وانتقالاً إلى مدرسة ما بعد الحرب العاتية الثانية. ولكن الأدب الروائي الياباني الذي كبار طوال مائة عام متنوعاً وقادراً على استيعاب أي شيء تقريباً. يبدو الآن مملاً ورتبياً. وربما نحس هذا عن الزمن. والمجتمع. والناس الذين سعت الرواية إلى تمثيلهم⁽¹⁾

ثالثاً: حياة الكاتب يوكيو ميشيما (1925 - 1970م)

ولد يوكيو ميشيما في 14 يناير 1925 في مدينة طوكيو لعائلة تنتمي إلى الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة. درس القانون في جامعة طوكيو. والتحق بعد تخرجه بوزارة المالية. ثم استقال من عمله ليتفرغ للكتابة. اظهر يوكيو في مرحلة مبكرة من حياته ميلاً شديداً إلى العمق في دراسة الكلاسيكيات اليابانية القديمة. الأمر الذي انعكس في كتاباته فيما بعد.

أصدر يوكيو سنة 1944 أول عمل روائي "العدة في ريعان ادهارها" وانضم إلى حركة الرومانتيكين اليابانيين التي عرفت بـ"بهاثا" بدمر الذات كقيمة في ذاتها. وتقديرها الصرّف للعاطفة⁽²⁾

يعد اليابانيون يوكيو من أرنست همنغواي فهو اسم كتاب روائي ياباني حاول أن يبين خطر التوجه نحو الغرب. ولم يكتب يوكيو باستخدام الأدب في الدعوة إلى العزور اليابانية وشخصيتها المستقلة. وبعب الحياة الزائفة. بل إنه حول حياته إلى نوع من الرمز للشخصية اليابانية. حيث مات على الطريقة اليابانية المنتشرة بين طبقة الساموراي. إذ يشق المحارب الياباني بطنه ستمه بشكل أهقي من اليسار إلى اليمين ثم من أعلى إلى أسفل ضمن طقوس الانتحار المقدسة. التي تعرف باسم "السيوكو. Seppuku" أو "هارة كيري. Hara Kiri" وهذا ما فعله يوكيو في عام 1970 بعد أن ألقى خطبة أمام حوالي ألف عسكري في مدينة طوكيو. يستنهض فيها همهم كفي يعودوا إلى روح اليابان الأصلية. وقد جاء

(1) كوزو. تكامور. الوجه المتغير للأدب المتغير لليابان. مجلة البيان من الإنترنت. ثر: صرار عمير. العدد 156، 2003م.

(2) فرح. مريم. يوكيو ميشيما وأنهاة المسرحية الأرملة. مجلة البيان من الإنترنت. العدد 73. 2001م.

انتحاره بعد أو وصل إلى دروة نحاحه الأدبي. وحيث كانت جانرة نويل تقترب منه ببطء حثيث.

انتج يوكيو خلال حياته عدداً كبيراً من القصص القصيرة والروايات والمسرحيات ومن أسرارها، اعتراضات فنان. غابة الأراهير، هدير الأمواج، رباعية بحر الخصب⁽¹⁾ التي سأركز في دراستي على روايتين منها هما "ثلج الربيع" و"سقوط الملاك". لانهما تقدمان خلاصة آراء ميشيما في الوعي والإرادة

رابعاً: وصف الروايتين

تعد روايتا "ثلج الربيع" و"سقوط الملاك" جزءاً من رباعية يوكيو ميشيما "بحر الخصب"، المؤلفة على التوالي من "ثلج الربيع" و"الحياة الهريّة" و"معبد الفجر" و"سقوط الملاك" وهي روايات منفصلة ومتراصة تعتمد على مفهوم تأسخ الأرواح.

والبطول في الرواية الأولى هو نفسه، يظهر في روايات التالية. فقد تم انتقاله من رواية إلى أخرى من خلال تأسخ الأرواح ليبدأ في شكل مرة دورة وجودية جديدة. ويتاح لأحد أبطال الرواية الأولى "هونس" أن يعرف بمفرده الرابطة التي تصل الأبطال الأربعة. وتحدث من خلال ثلاث شابات يحملها الأبطال جميعاً. ومجموعة الأحلام التي تمتد شكله تجمع حيواتهم⁽²⁾

وتقدم رواية "ثلج الربيع" المؤلفة من 339 صفحة صورة عن حال اليابان بعد إصلاحات مييجي⁽³⁾. فكما تقدم النشء المعرفية الأساسية للرباعية بأكملها. أما رواية "سقوط الملاك" المؤلفة من 335 صفحة، فقد قدمت نتائج المواضيع التي تم

⁽¹⁾ محمد، رباب، هدير الأمواج رواية تحسد روح الشرق الحكمة، مجلة البيان من الإنترنت، العدد 2003، 251.

⁽²⁾ ميشيما، يوكيو، ثلج الربيع، تر: هكامل يوسف حسين، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1990، ص/15.

⁽³⁾ تعرف فترة هذه الإصلاحات باسم (حقبة مييجي) نسبة إلى الإمبراطور مييجي، وامتدت من 1868م إلى 1912م.

وهي الإصلاحات التي خرجت اليابان بمعزلها من العزلة التي استمرت حوالي 250 عاماً وقد حدث خلالها في اليابان انقلاب جذري في الميادين العلمي والتكنولوجي، فكما تم تقليد الغرب في الطرائق النظرية والتطبيقية، انظر التيارات الأدبية في الأدب الياباني، بكرم خليل، ص/ 104.

طرحها في الروايات السابقة. كما عكست رؤية بوكيو للعالم وفلسفته أكثر من أي عمل من أعماله التي تركها في ستة وثلاثين مجلداً.

خامساً: الدراسة

إن قراءة روايات بوكيو ميشيما تصصح عن الكثير من الإجابات التي يستمر عنها المرء، ولعل أسرار الإجابات هي التي جاءت. لتعبر الوعي والإرادة من خلال علاقتهما بالمساهمة في التاريخ. وقد أوضحت تلك الإجابات علاقة الإنسان بالوجود من وجهة نظر بوكيو. كما بينت ضرورة تحقق الارتباط بين الوعي والإرادة. لأن الفصل بينهما قد يؤدي إلى الانهيار أو السقوط.

وقد بدأ الوعي لدى بوكيو قوة فاعلة، أما الإرادة فهدت قوة منفعلة. ولو أن القوة الفاعلة لم تجاور مكانها، لتتحول إلى انفعال. لما كانت هناك أية فائدة من وجودها. وكذلك الحال بالنسبة إلى القوة المنفعلة. ولو أن فعلاً نتج عنها بحسب، لكن هذا الفعل سطحي ومارعا، ومن هنا تظهر أهمية الربط بينهما. واشتركتهما معاً، لتحقيق القدرة على المساهمة الفاعلة في التاريخ.

ولمفهوم الوعي والإرادة وجود واضح في الذهنية اليابانية. فاليابانيون على وعي تام بضرورة بناء الفرد في سبيل بناء المجتمع. ولذلك يسعون إلى تدعيم الذات الفردية، متخذين من عمليتي ضبط النفس وقوة الإرادة نوعاً من العبادة، فيقومون أحياناً بتمارين قاسية شبيهة بتدبير للجسد، من أجل تنمية قوة إرادتهم التي يعتبرونها ضرورية من أجل الهدوء النفسي الداخلي، والامتزاج السليم بين الفكر الصحيح والسلوك السديد. مما يضاف إلى أهمية ذلك لديهم بناء الذات في سبيل بناء المجتمع. فإن ذلك ضروري لتحقيق أثر الفرد في العالم⁽¹⁾.

لقد كان بوكيو على معرفة جيدة بالمجتمع الياباني الذي استطاع خلال فترة قصيرة أن ينمض آثار الدمار الذي لحق به وبخاصة بعد إلقاء قنبليتي هيروشيما وناغازاكي 1945. كما كان مدرسا للمرحلة التاريخية في تلك الفترة، وما سبقها، فقد ترك الانفتاح على الغرب الذي بدأ في حقبة مييجي أثراً إيجابياً كبيراً على مختلف نواحي الحياة في اليابان، ولكنه بدأ يأخذ شكلاً سلبياً فيما بعد ذلك. وبخاصة في الفترة التي عاشها بوكيو ميشيما، الذي شعر بأن خطر الانهيار بدأ يهدد اليابان، خاصة وأن الوعي بطبيعة المرحلة قد غاب، بسبب

(1) إيشاور، أويون. اليابانيون، ص/217، 218.

الإرادة اليبائية الجامعة لتحقيق التقدم السريع. لذلك سعى يوكيو من خلال ربايعيته إلى إبراز ضرورة توفر الوعي واحضار الإرادة له وإظهار ابعاد هدير المصهورمين وإثارهما على المستقبل. حتى وإن كان الحكم عليهما لا يمكن أن يبقى ثابتاً. لأنهم يحصعان لجملة البنئ المعرفة التي يجمع لها الإنسان في حياته.

1/5 الوعي

ربما نشترك جميعاً في الاعتماد بضرورة توفر الوعي. ليكون لنا مطلب من الحياة نسعى إلى تحقيقه، وإن كنا نختلف فيما وراء ذلك من حقائق تتعلق به. فالوعي هو الدعامة الأساسية التي تدفع الإنسان إلى التمكيز بحدية في جدوى حياته. وفي كيفية صياغتها وتوجيهها. ومهما كان المعتقد الديني أو الثقافة الإنسانية. فإن مسألة الوعي توجه مسيرة الإنسان تبعاً لواقع حياته وظروفه ومدى خبراته ومعارفه.

وقد قدم يوكيو مسألة الوعي على أنها العمل الداخلي الشفاف في الإنسان الذي يتدفق اسداً ويعبر اسداً⁽¹⁾ فهو في حالة نفس مستمر. ولكنه يحتاج إلى النسخ الكافي قبل أن يضيغ.

إن الوعي لدى يوكيو موجود في الإنسان سيداً له، ما أن يكون ذاتياً عضوياً توهرت دواعيه بالخلقة الأولى فمثير في مرحلة مسكر من نعيم وهو لا يتاح إلا لقلّة من الناس. وأما أن يكون مكتسباً من المعارف والخبرات. والتجارب التي أتت للإنسان معاشتها، وهو لا يأتي إلا مع تقدم العمر. وعليه غالبية الناس.

ولا يتوقف أمر الوعي كلية على الذات، لأنه إن ظل حبيس الذات الإنسانية المردية. فسيبقى سطحيّاً لا جدوى منه⁽²⁾. فالوعي يتعلّب عمقاً معرفياً يتوطّد من خلال علاقة الإنسان مع الآخرين. ومن عيش الحياة ومعانيها بمختلف أشكالها وظروفها، فهو خبرة إنسانية قبل أن يكون خبرة ذاتية. وهو إن كان ذاتياً، فلن يكتمل إلا بمعاشة مختلف ظروف الحياة. وإن كان مكتسباً. فلن يتحقق من دونها.

⁽¹⁾ ميشيما، يوكيو. سقوط الثلاث ترو: كاميل يوسف حسين. دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1995، ص/151.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص/151.

وقد تتاح للإنسان جميع المقومات اللازمة لتوفر الوعي سواء أكان ذاتياً أم مكتسباً، من غير تحقيقه، ويعزو يوكيو السبب في ذلك إلى فقدان مساندة القدر، التي إن غابت، فسيبقى الوعي عائياً. وهذا ما أوضحه على لسان "هوندا" الذي جعله ممثلاً للذات الواعية، التي تمكنت من أن تنفل لنا حبراتها وتجاربها وحلاصه آرائها في الوجود الإنساني، وفي ذلك يقول "إنني أشك في أن أحداً أكثر يقظة مني في أعمال عين الوعي، وأكثر دأباً في جعلها يقطي. ليس ذلك كافياً لصد الذروة فالحاجة ماسة إلى مساعدة من القدر، وإني لم أدرك تمام الإدراك أنهم قلائل أولئك الذين وهبوا تلك المساعدة على نحو يقل عما وهبت"⁽¹⁾. ولذلك فإن الوعي لا يمتلكه إلا قلة من الناس، "يأتي القليل فحسب، وعندئذ يصل الزمن إلى قمته"⁽²⁾.

إن هؤلاء الذين يمتلكون الوعي، يمتلكون أفضل إيقاع في الوجود، وهو إيقاع الذات الإنسانية الذي تبعته أوتارها عندما تتخطى حاجز الزمن، وتمتزح بالوجود الذي طالما بحثت عن خفاياه بمساندة القدر.

فالوعي بالذات لدى يوكيو هو الوعي بالزمن⁽³⁾ وشي يهمهم الإنسان من خلاله القيمة الحقيقية لكل لحظة من لحظات الوجود فيسمى إلى إيقاف الزمن واستغلاله كما أنه ليست هناك شبحوخة، وليس هناك موت، وتلك هي الذروة التي يتعين على المرء أن يتوقف عندها⁽⁴⁾.

إن لحظة الذروة هي اللحظة التي يتمكن الإنسان عندها من أن يمتلك الوعي، وتصبح معرفته بالوجود جزءاً من ذاته، وهذا ما لا يصل الإنسان إليه إلا مع العمر "فمع العمر فحسب يعرف المرء أن هناك ثراء، بل فتحة في كل قطرة، قطرات الزمن الجميل مثل قطرات خمر معتقة نادرة، نعم.. عرف الموهولون في العمر أن الزمن يمسك بناصية العتنة، وعندما جاءت المعرفة لم يعد هناك ما يكفي من الخمر"⁽⁵⁾.

(1) المرجع نفسه، ص/153.

(2) المرجع نفسه، ص/153.

(3) المرجع نفسه، ص/151.

(4) المرجع نفسه، ص/152.

(5) المرجع نفسه ص/152.

إن الوعي هو أن يعرف الإنسان العنى التابع في أعماق الوجود. فيسعى إلى إثراء ذاته به. ومن خلاله يصبح الإنسان مؤثراً في مسيرة الحياة الإنسانية وهو مطلب أساسي للوجود الإنساني. وعامل رئيس في تحديد مكانة الإنسان في الوجود

إن يوكيو ينظر إلى العالم على أنه وحدة متكاملة. يقوم الفرد بتحديد صياغتها المناسبة. وأن هذا العالم سيكون عرضة للزوال إن غاب الوعي من الفرد الذي يقوم بالاشتراك مع الآخرين في جملة بقائه ويقائهم. إذ إن الوعي يساعد الإنسان على أن يكون ملتزماً ومنصبطاً في سلوكه مع ذاته ومع الآخرين. وهو انصباط يساعد على تحقيق التوافق والانسجام بين الناس ويدل على أن الإنسان تمكن من استيعاب الوجود وفهمه. بشكل يُبعد عن العالم خطر الوقوع في الصراعات التي تدمر الوجود الإنساني على صفحة الكون. لذلك فإن الوعي الفردي ضروري إذا ما أردنا إكمال الدائرة الوجودية الإنسانية من غير أن تكون مضطربة. وهذا ما نفهمه من قول يوكيو في رواية سقوط الثلاث هو حدث ابتدأ أني تحدثت أو تحركت مادمي دافع غير واعي لحاق الدمار قوياً للعالم وعلى العالم أن يشعر بالامتداد الواعي بدائي. فليس في الوعي ما يدعو إلى السحر إلا الانصباط⁽¹⁾.

وينتج عما تقدم أن الإنسان هو الذي يضع التاريخ سواء أكان ذلك نوعي أم معيروي. ويتحدد اتجاه الحقبين بعد انتهاء فصل عصر ففي نهايته تتبدى الملامح الخيرة للصورة التاريخية التي رسمها بناء عصر ما. وحينها يتم عزل العناصر الأساسية لذلك العصر وتحليلها. وعندئذ سيحكم على العصر من المنظور الذي حدده له بناؤه. وفقاً لدرجة وعيهم التي تشكل الحظية الأساسية لجمل نتائجهم.

2/5 الإرادة

ليست الإرادة لدى يوكيو هي الإرادة الفردية. التي تعود نتائجها على الفرد وحده. إنما هي الإرادة التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يفرص نفسه على التاريخ. ويؤثر فيه. فالإرادة الحقيقية لديه هي امتلاك الرغبة بعمل شيء ما والقدرة على فعل ذلك الشيء أو تركه. ومعايشة مختلف الظروف. والعمل الجاد

⁽¹⁾ ميشيم، يوكيو، سقوط الثلاث، ص/22.

من خلال النظر إلى الأفق المترامي بعيداً، وإدراك تفاصيله وخطوطه العريضة. وترك الأمر بعد ذلك للقدر.

إن يوكيو ينحدر إلى الإرادة على أنها الفعل الذي يؤدي إلى بلورة النتائج الثقافية الذي يعد الأساس الضروري لنها الحضارة، ليست اليابانية محسباً، وإنما العالمية، لذلك فإنه يحكم على الإرادة البشرية من منظور التاريخ الذي تتحول الإرادة البشرية بسببه إلى إرادة تاريخية بفعل القدر.

ويرى يوكيو أن الإرادة البشرية هي مما يتركه القدر للإنسان، ولكنها ما أن تتعلق بمتطلبات الإنسان نحو المستقبل حتى يتدخل القدر، فما القدر هو الذي سيحكم عليها بالظهور أو الخفاء، ولن تكون للإنسان أية علاقة بذلك.

ونقل مثلاً أن شخصاً يتمتع بقوة الإرادة، وهو يرغب في تغيير مجرى التاريخ، وقام بتكريس كل طاقاته وموارده لتحقيق هذه العاية واستغل كل ذرة قوة متاحة لديه لإخضاع التاريخ لإرادته، كما أنه يحظى بثباته والسلطة الصوريين لتحقيق ذلك، فهل سيتمتع بتغيير مجرى التاريخ وفق إرادته؟

إن أياً مما تقدم لن يضمن أن التاريخ سيمضي حسب تصميمه، ولكن ربما ينحرف التاريخ فجأة بعد قرن أو قرنين وثلاثة ليأخذ مساراً يتفق مع إرادته ورؤاه، وربما تستخدم إرادته حينئذ كمرشئ خفي لا يحيطه أحد به علماً، إن ذلك من شأنه المساعدة في إحراز ما أراد طوال عمره، ولكن هذا الإحراز سيكون حينئذ إنجاز إرادة التاريخ⁽¹⁾.

إن التاريخ كما يرى يوكيو هو الذي يعرف الحقيقة، وهو النتاج الأكثر بعداً عن الإنسانية للبشر، لأنه يحرف الإرادة الإنسانية بأسرها⁽²⁾، لذلك فإن المرء أن يفسح المجال للبلورة المقبلة التي ربما لا تدوم إلا يوماً واحداً، حتى وإن كان البناء والتحطيم يميّزان الشيء نفسه بالنسبة إلى التاريخ⁽³⁾، فجوهر الإرادة لديه هو الرغبة أو المحاولة في التأثير في التاريخ، لذلك فإن الطريقة الوحيدة للمساهمة فيه، هي أن نعمل فحسب، باعتبارنا ذرة، جميلة، متألقة، خالدة، لا نعرف التغيير⁽⁴⁾.

(1) ميشيما، يوكيو، تلج الربيع، ص/159.

(2) ميشيما، يوكيو، سقوط الملوك، ص/300.

(3) ميشيما، يوكيو، تلج الربيع، ص/159.

(4) المرجع نفسه، ص/159، 160.

ان يوكيو ينظر الى الإرادة البشرية من الزاوية الأكثر بعداً وحفاً، وهي الراوية التاريخية، وهو من هذه الزاوية ينظر الى مستقبل اليابان منطلقاً من نظرية الوعي، فهو على يقين تام بأن الشعب الياباني يمتلك قوة الإرادة، ولكن الإرادة ستعصي باليابان الى الصراع والعدم ان لم يتدخل الوعي في مواكبة مسيرتها التاريخية

3/5 العلاقة بين الوعي والإرادة

الوعي والإرادة جزء من المقومات اللازم توفرها في الشخصية الإنسانية، لتساهم في السيرورة التاريخية مساهمة فعالة، وإن فئداً أي منهما يؤدي الى خلل في التشكلات الدقيقة لتلك الشخصية، وهذا بدوره يؤدي إلى خلل في الدعائم التي سببها عليها تاريخ المرحلة.

وليس يوسعنا ان ندرس هذين المصومين، وإن خصصهما لمعايير ثابتة، لأنهما يختلفان من انسان الى آخر، ويخصص لطبيعة المعارف والخبرات والتجارب الإنسانية المكتسبة، ولكما سننتج ان نضع لهما مفهوم عاماً، وأن نعرض بعض اشكاليهما، ولذلك فن يوكيو يبين في نهاية رابعته ان على كل منا ان يقرر الأمر لنفسه انطلاقاً مما يحدثه به قلبه ⁽¹⁾ وقد جاء ذلك بعد ان عرض صوراً عديدة للوعي والإرادة تدل على اختلافهما من انسان الى آخر

وقد ركز يوكيو على أهمية هذين المصومين في المساهمة التاريخية التي يدخل جميعها في صياغتها سواء أكننا نعي ذلك أم لا، مبيناً من خلال ذلك علاقة الجزء بالكل

ولا يمكننا ان نتحدث عن الصيغة النهائية لتاريخ مرحلة ما قبل اكتشافها، كما لا يمكننا ان نحكم على احاز ما بأنه تاريخي، إذا لم يظهر التاريخ، وليس هناك محال نعرض الإرادة البشرية على الإرادة التاريخية، وستكون الجهود التي تبذل من اجل ذلك عمشية وعبر واعية، لان التاريخ يخضع لمنعطيات كثيرة يتدخل فيها القدر

⁽¹⁾ ميشيما، يوكيو سقوط الملاك، ص/329.

كان "توروز" في السادسة عشرة من العمر. وكان على يقين تام من أنه لا ينتمي إلى هذا العالم. كما كان يعتقد أنه مختلف عن سائر الناس. وعلى ثقة تامة بثقائه. مهما كان الشر الذي قد يقرهه ⁽¹⁾.

وعلى الرغم من أن "توروز" كان يتضي معظم أوقاته تأملاً. إلا أن ذلك لم يسهم إلا في جعله لا يرى أكثر من ذاته. التي كان متيقناً من أنها بلغت الذروة. إذ كان اعتقاده أنه "يعرف تشكلاته. حتى أدق أجزائها والخطأ لا يعرف سبيله إلى نظام تدقيقه. لم يكن هناك لا وعي" ⁽²⁾. إن ذلك جعله بعيداً عن استيعاب الوجود. كما جعله غير منصبط في سلوكه مع الآخرين الذي لم تكن فيه أية استجابة للدواعي الأخلاقية التي تحتمها طبيعة الوعي الناتجة عن معرفة الوجود. وأهمية الفرد فيه.

إن ذلك قاد "توروز" إلى نهاية سريعة. فقد حاول الانتحار بعد أن تبين له أنه كان مخطئاً فيما ذهب إليه. إلا أنه لم يمت. وأبى فقد عسره. فعاش بمصرده منعزلاً عن العالم في حالة موت داخلي.

لقد كان وعي "توروز" شراً متجسداً في الأنانية الناتجة عن عدم اكتمال وعيه من خلال الامتزاج بالوجود. وتتمسك من طش الاحمال فيه. وقد ما اشار إليه يوكيو في قوله "كان الشر لدي بعمر نك الحياة هو الوعي بحداب وعي ما عرف شيت من الحب.... ودعا العالم إلى الحراب سيما هو يسعى وراء تدقيقة الأخيرة الممكنة لنفسه. ولكن ثمة شعاع من النور في النافذة الخاوية. العالم الذي كان حريصاً على إنكاره. والذي يتضمن في ذاته نوراً وعطراً لم تتح له سبل متهما" ⁽³⁾.

كان كل من "كيواكي" و"توروز" يمثل سطحاً مكشوفاً وفارغاً لا يحمل أي عمق. ولا يركز على أية مقومات. لذلك فإن سقوطهما كان ممكناً في أية لحظة. فما فائدة تلك الإرادة القوية التي تدمر من غير أن تعلم؟ وما فائدة ذلك الوعي الذي لا يؤدي إلا إلى الانهيار؟ كان كلاهما في سهم في صياغة ملامح عصره نظراً لأنه جزء منه. بيد أنهما كانا نموذجاً للضيق الإنساني الذي غاب عنه الوعي. وسقطت منه الإرادة.

(1) ميشيما. يوكيو. سقوط الملايكه ص/20، 21.

(2) المرجع نفسه. ص/98.

(3) المرجع نفسه. ص/98.

وعلى النقيض من "كيواكي" و"تورو" كان "هوندا" بطل الرباعية باكملمها يمتلك الوعي والإرادة. فقد كان "شانا يرمع في أن يحيا حياة ساءة. وقد اتحد قراره، فيما يتعلق بالدور الذي سيضطلع به مستقبلاً"⁽¹⁾. كما كان يتسم بالمزاج الهادئ، المتحفظ، العقلاني⁽²⁾. وعلى وعي تام بأنه لو حدث أن تحدث أو تحرك بأدنى داهع غير واع، لحاقق الدمار تواء بالعالم.

كان "هوندا" مدرسا لخمناً "كيواكي" يحاول مساعدته. بيد أنه لم يتمكن بسبب إرادة "كيواكي" التي كانت تندفع كعاصفة هوجاء لم يكن من الممكن الوقوف أمامها. كما حاول مساعدة "تورو" ولم يتمكن من ذلك بسبب وعيه الذي كان يجتذبه إلى عالم بعيد ومختلف تماماً عن العالم الذي كان "هوندا" يحاول أن يقوده إليه.

لم يكن ليغيب عن ذهن "هوندا" أبداً أن لكل إنسان أهميته في هذا الوجود، وإن عليه أن يفكر جيداً قبل أن يقرر لنفسه. وقد استطاع "هوندا" بحصل وعيه وإرادته أن يبني وجوده انطلاقاً من معرفته بأنه يسهم في بناء الدائرة الوجودية الإنسانية. فاستطاع أن يستغل حياته حتى آخر لحظاتها.

كان كل من "كيواكي" و"تورو" و"هوندا" يشكل جزءاً من العالم الذي يعيش فيه، ولن يستطيع أن نعمل أنا منهم عن ثيار عصفرد الذي سيدرج فيما بعد ضمن التاريخ العام الذي يعيشون مرحله من مزاجته. فالعصفرد هو الدعامة الأساسية لبناء تاريخ مرحلة ما، والوعي والإرادة هم الدعامة الأساسية لبناء هذا العصفرد. ويتوفرهما لتحقيق للإنسان المشاركة الماجةة في بناء عصفرد.

سادساً: الخاتمة

كان الأفق الخفي الذي يلوح بعيداً وراء البحار. يستقطب انتباه بوكيو. لذلك الأفق هو العمق الداخلي الشفاف للإنسان الذي يتدفق أبداً، ويتغير دائماً، وهو الذي جعله يلج بوابة الأدب العالمي.

لقد كانت الرؤى المستقبلية التي حملت بها روايات ميشيما نابعة من إعادته لبناء الذات الإنسانية التي تخضع لتبدلات كثيرة ومتنوعة، وهي إعادة بناء استطاع من خلالها أن يتلمس أبرز مواطن الضعف والقوة في الشخصية الإنسانية

(1) ميشيما، بوكيو، تلج الربيع، ص/46.

(2) المرجع نفسه، ص/42.

التي تسهم في بلورة الصورة التاريخية. فالحياة بالنسبة الى يوكيو هي الحياة التي يعيشها الإنسان على أنه جزء من العالم، يؤثر فيه، ويتأثر به، مع الاحتفاظ بالخصوصية الثقافية التي يخص لها الفرد. فلكل فرد مكان في عملية بناء المجتمع ثم العالم، فبداً لم تكن لديه المعرفة التي تؤهله لإدراك ذلك، فهو يسهم في عرقلة البناء، فالمعرفة هي التي تمنح الإنسان القوة الداخلية التي تولد الوعي وتوجه الإرادة. فبداً اعتقد الإنسان المعرفة، اتسم بالفراغ الذي سيقوده الى العدم

لقد عرض يوكيو من خلال هاتين الروايتين صوراً عن الصباغ الإنساني الذي سينعكس على المجتمع ويؤثر فيه بشكل سلبي في المستقبل، فعندما يتم انتهاء تاريخ مرحلة ما، تظهر ملامح تلك الفترة، ويتضح أثر الفرد فيها، والملاحم التي ستأخذها تلك الفترة، هي الملاحم الأكثر وضوحاً ورسوخاً، أما ما سواها فبانه سيصبح، وتحتفي ملامحه. وهذا ما أوضحه يوكيو بقوله "ما إن يستقر الماء المزدبد، ويمدو هادئ السطح، حتى يصبح لمقدورك أن ترى بقعة الزيت، التي تضم ألوان قوس قزح، ضافية هائكة" (١).

كان يوكيو يحاول -انما أن يبين الابداع التي تكمن وراء السلوك الإنساني غير الموجه، ليسين لنيابسين وعيرهم ان على الإنسان ان يبتلع من ثقافته، ويحافظ على أصالته ليشارك في البناء الكلي للعالم، رئيساً في عملية الامتراج الحضاري.

وقد رأى في الغزو الثقافي الغربي والأمريكي لليابان، وعيرها من بلدان العالم، طمساً للمعالم الحضارية لتلك البلدان، والعاء لهويتها، فكما رأى في الانجراف وراء تحقيق التقدم السريع، وتوجيه الطاقات الإنسانية لتحقيق هذا التقدم تضرعاً للإنسان من جميع المضامين، وقضاء على مستقبله.

ولذلك فإن يوكيو أكد على ضرورة توفر الوعي والإرادة من أجل بناء مستقبل الفرد والجماعة، فكان الوعي لديه هو الذي يحيل الإنسان إلى دة جميلة متألقة لا تعرف التغير، وكانت الإرادة، الشعاع الذي يصدر عن هذه الدرة، فيمنحها التائق، والإشراق، والجمال.

كلمة شكر- أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى مركز اليابان للتعاون الأكاديمي في جامعة حلب، لما قدمه من معونة في إنجاز هذا البحث.

(١) ميشيما، يوكيو، دلج الربيع، ص/ 155.

مصادر ومراجع البحث

أولاً: المصادر

- ميشيما، يوكيو، تلح الربيع، تر: كامل يوسف حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.
- ميشيما، يوكيو، سقوط الملايكه، تر: كامل يوسف حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.

ثانياً: المراجع

- حليل، كرم، التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر، كتاب الرياض، مؤسسة الإمامة الصحية العدد 68 1999م.
- رايشاور، ادوين الياباسبور، تر: ليلى الجمالي، مجلة المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 136، 1989م.
- عيد، كمال الدين، حدود الأدب المعاصر - الأدب الياباني، صحيفة الجزيرة من الإنترنت، العدد: 10381، 1421هـ.
- فرح، مريم، يوكيو ميشيما وأنهاارد المسرحية الأربعة، مجلة البيان من الإنترنت، العدد: 73، 2001م.
- كوزو، تكامور، الوجه المتغير للأدب الروائي في اليابان، مجلة البيان من الإنترنت، تر: ضرار عمير، العدد: 156، 2003م.
- محمد، رباب، حدير الأمواج رواية يابانية تحسد روح الشرق الحكيم، مجلة البيان من الإنترنت، العدد: 251، 2003م.



ترجمة النصوص المسرحية إلى اللغة العربية

د. عبد الواحد محمد

1. نبذة تاريخية عن المسرح:

1.1. في العالم العربي:

في الحقيقة لم تكن للمسرح العربي في بداياته صلة وثيقة بالمقصود الواقعي لمصطلح المسرح. وكان من الواضح أن هذا المسرح تمثله كثير من المتطلبات الضرورية، غير أنه تطور تطوراً متدرجاً بسبب الاحتكاك بالمسرح الأجنبي عن طريق ترجمة أفضل المسرحيات أو التمثيليات ومن الجلي أن تلك النصوص المسرحية المترجمة قد دفعت بالمسرح خطوات إلى أمام وجعلت منه شيئاً يستحق الاهتمام في حوالي أواسط القرن الثامن عشر. ثم واصل هذا المسرح ازدهاره لاسيما في مصر ولبنان. ومن أسباب ازدهاره في هذين القطرين: موقعهما القريب من أوروبا وسهولة بلوغ الفكر الأوروبي إليهما وانتعاش حركة الترجمة التي كان القسم الأعظم منها منصبا على النصوص المسرحية (الطائب، 1982، 27).

من المؤكد أن حركة الترجمة هذه لم تبرمج برمجة رسمية بجهود تعاونية جماعية. لقد أنجز أفراد مستقلون معظم هذا العمل، وكان هذا العمل طليقاً، بالرغم من ذلك كانت التأثيرات فعالة وجذابة عند الجمهور القارئ والنظارة أيضاً. ورحب القراء والمتفرجون بهذا الجنس الأدبي الدخيل الجديد ترحيباً حاراً، وطالما كانت هذه الحرارة تنتمش بنشر دور النشر لمسلسلات من الدراما العالمية.

مكتسبة تعاطف اهتمام المخرجين المسرحيين بمزيد المسرحيات المترجمة إلى حد أنهم حاولوا تكييف بعضها تكييفاً يتناسب مع الذوق المحلي ومن ثم تقديمها على المسرح. وإحدى هذه المسرحيات المكيفة هي (البخيل) لولير (المصدر نفسه) لقد ترجمها مازون النقاش من الفرنسية إلى اللهجة المصرية (المصدر نفسه).

في عام 1848، أخرجت هذه المسرحيات على معظم مسارح الاقطار العربية

وكان أحد الأسباب لاستخدام اللهجة المصرية هو إرضاء الذوق المحلي. على أية حال، إن هذه المسرحية إلى جانب مسرحيات أخرى أحييت المسرح المصري وأعادته إليه الحياة. مع أن هذه المسرحيات لم تترجم ترجمة صحيحة، في الحقيقة، نها نقلت فقط من اللغات الأجنبية إلى العربية نكر اية عربية؟ إما أنها كانت عربية قياسية أو لهجة عربية محلية. (المصدر نفسه، 28). كان تأثير هذه المسرحيات المترجمة عظيماً على المسرح المصري إلى حد أن القاص المصري يوسف إدريس صرح بأن، "المصرح المصري إذا جاز التعبير، ليس مصرياً خالصاً" (المصدر نفسه).

وحذا سليم النقاش حدو مازون النقاش وترجم عدداً كبيراً من المسرحيات أو التمثيليات الفرنسية إلى اللهجة المصرية وعلى رأس هذه المسرحيات (اندروماك) لراسين (الطائفة، 28). وهذا يعني التوضيح بأن مساهمة سوق المحلي لم تتحدد بتطوّر واحد كما هو الحال في مصر على العكس، إسيا مساهمة شاملة. ونحدها ماثلة في أقطار أخرى

على سبيل المثال، لسأحد اندروماك لراسين فهي مقدمتها الإنكليزية المطبوعة في 1675 التي ظهرت بعد عام من عرضها على المسرح، نسب مترجمها جون سكراون معظم إخفاقاتها إلى الجمهور الإنكليزي وليس إلى الترجمة ذاتها. (مكواير، 1980، 125) لقد أوضح وضوحاً تاماً بأن الجمهور الإنكليزي لم يتوقع أن يشاهد مسرحية من هذا النمط. في الحقيقة كان الجمهور الإنكليزي معتاداً على تقاليد مسرحية مألوفة مختلفة عما كانت عليه المسرحيات الفرنسية، مع ذلك، هان امبروز فيليبس أعاد ترجمة المسرحية نفسها بعد ذلك بأقل من أربعين عاماً. وحققت هذه الترجمة الجديدة نجاحاً كبيراً وصارت في ما بعد جزءاً مهماً من الذخيرة المسرحية الشاملة في غضون القرن الثامن عشر. لكن تحت عنوان مختلف هو: (الأم المحزوبة) (المصدر نفسه) وهنا ينشأ سؤال، كيف أفلحت الترجمة الثانية أن تحقق نجاحاً؟ ماذا فعل امبروز فيليبس عن النص الدرامي الأصلي. ففي مواقع معينة اختصر بعض التصوص وفي مواقع أخرى أضاف حوارات أو مشاهد (في ختامي الفصلين الرابع والخامس) (المصدر نفسه). وبالطبع هاجم النقاد

ترجمته المنحرفة. إلا أنه أوضح بأن نحاح ترجمته يرجع في الحقيقة إلى أن النص المترجم قد لبس تقاليد المسرح الإنكليزي ذات الجذور العميقة. (المصدر نفسه).

والآن لنعد إلى مصر. وفيها ظهر عدد كبير من المترجمين إلى جانب من ذكرنا آنفاً. لقد استموا في حقل الترجمة بطرق مختلفة. لاسيما في ترجمتهم من الفرنسية والإنكليزية. لقد ترجموا واقتبسوا ونقلوا وحاكوا وعربوا (مستخدمين العربية القياسية واللغات الناشئة عنها). وإنهم استعاروا هضم الحبكة والشخصيات. وفي المعنى الدقيق للترجمة. كانت ترجماتهم لا تمت إلى الترجمة بصلة وثيقة. على أية حال يجب الاعتراف بأن الترجمة الفرنسية. العربية نزلت الترجمة الإنكليزية. العربية.

ومن بين أشهر المترجمين المصريين آنذاك محمد عثمان جلال الذي ترجم (الثقلاء) و(طرطوف أو الطبيب الدجال) لوتير. وإسكندر قلدس وكامل حسين اللذان ترجمتا (تاجر الدشينة) و(الليلة الشابة عشرة). و(الملوك ليرا) و(هملت) لشكسبير. وأنطوان ركني الذي ترجم. العاطفة والانتقام لـ دي موناك. وسليمان حجازي الذي ترجم حملا وعشرين مسرحية غربية انطلاقاً من ولعه بالمسرح العائلي. وقد ترجم على هذه المسرحيات لغاية طريقة تروصي الدوق العام. لكنها كانت ذات مستوى واطرس. (الطرس 27، 28) ومن الملاحظ أن المسرحيات الكوميديا راقت للجمهور مثلما راقت المسرحيات لشكسبيرية لاسيما تلك المقتبسة منها (أي المترجمة لترجمة حرة) التي ترجمها الشاعر خليل مطران. أمثال هملت وعطيل ومكبث (المصدر نفسه).

في الحقيقة لم تكن معظم المسرحيات مترجمة وإنما كانت منقولة نقلاً سبياً إلى العربية. لأن معظم المترجمين أظهروا عدم اهتمام بلغتهم الأم. أي باللغة العربية. كانت طرائقهم في التعبير ضعيفة وملاى بالحمل غير النحوية وتتميز بسوء استخدام المصردات والعمارات. إضافة إلى ذلك. فهي تصمم كثيراً من المفردات المستعارة وكثيراً من الترجمة ذات النقل الحرة. وعموماً كان المترجمون أكثر اهتماماً بالحبيكات والقصص في تلك المسرحيات وليس باللغة الدرامية. وهكذا قلدوا تلك المسرحيات واستعاروا منها بعض طرائقها في التعبير (المصدر نفسه).

ربما كان السبب وراء هذا الفعل مرتبطاً بعدم قدرتهم الفنية والتقنية على فهم الأشكال الدراسية للغة الأصل أولاً. وعدم القدرة على الترجمة الصحيحة إلى اللغة العربية. وكان مستوى ترجماتهم متفاوتاً. اعتماداً على مستوى المترجم

المراد وعلى الطريقة المتبعة في الترجمة لكن من الأمور التي تجتهد اهتمام المحدث هو أن أولئك المترجمين كانوا مولعين على نطاق واسع، بإبدال أسماء الشخصيات في المسرحيات لكي تروق، في نظري، للذوق العام (المصدر نفسه).

وشمل هذا النوع من الإبدال عناوين المسرحيات أيضاً، ولم تكن هذه الممارسة مقتصورة على مصر فقط بل شملت أيضاً أخرى على سبيل المثال، عندما ترجمت مسرحية يوليوس قيصر لثكنسير إلى اللغة اليابانية حملت عنوان (الصلب الرهيف لسيف الحرية)، وبالمطع أن الوضع السياسي السائد في اليابان وقتذاك هو الذي فرض هذا التغيير لأنه نوع من التنميس بالنسبة لليابانيين لكي ينصسوا عن عصبهم ضد الطبقة الحاكمة (محمد، 1986، 52).

إضافة إلى ذلك، تصرف بعض المترجمين تصرفاً حراً لكي يعبروا عن أرائهم الخاصة إلى الجمهور بإضافة الجمل أو حتى الأبيات الشعرية

1 - 2: في العراق:

وحصل الشيء نفسه تقريباً في العراق. وكانت المسرحية الأولى التي مثلت على المسرح في عام 1893 (في الخليل وحوش) لعدم فتح الله الطالب (82) لقد ترجمته في الأصل عن الفرنسية مع تغيير عنونها إلى تريب نوع من المحاضرة كما أشار يونس أسعد داغر في كتابه (معجم المسرحيات العربية والمعربة 1848-1975) (ص 152) ثم أعقبه سليم حسون الذي تعلم أن ترجمته على يدي أسداده نعموم فتح الله. فترجم مسرحيتين هما: استشهد مار ترسيوس 1902 وشعو 1905 (المصدر نفسه، 29)، إلا أن الملاحظ في (معجم المسرحيات العربية والمعربة) (داغر، 1978، 152) أن المعلم سليم حسون كتب هذه المسرحية وأن مطبعة الآباء الدومنيكيين طبعتها في عام 1902، وهذا يؤدي إلى تناقض مع ما ذكره عمر الطالب بأن المسرحية مترجمة. وفي دراسته المنشورة في (أفاق عربية) أشار عمر الطالب إلى أن سليم حسون لم يلزم نفسه بتحقيق ترجمة أمينة، لقد ترجم الحوارات بحرية كما شاء، غير عابىء بروح الزمن الذي وقعت المشاهد في عصوره (المصدر نفسه، 29) تجب الإشارة هنا إلى أن تلك المسرحيات إلى جانب المسرحيات الأخرى التي ترجمها المترجم نفسه، تعتبر جزءاً من الذخيرة الكهنوتية، وبعد ذلك هذا يجب أن يتذكر المرء بدايات المسرح في العالم الخارجي. وكانت هنالك رابطة حميمة بين المسرح والنشاط الكهنوتي فكان القديس حقا محاولة في هذا الاتجاه كان نمطاً من المنقوس التي تعرض من خلالها سلسلة رمزية من الأحداث المهمة والأفعال في حياة المسيح. وحين توقفت اللاتينية عن أن تكون وسيلة اتصال ناجحة،

اخترع الكهان عرضاً رمزياً إيمانياً كتعميم مناس عن اللغة المتلاشية وصحات تمارس تلك الطقوس المسرحية أساساً في أعياد الميلاد والفصح. وكان المؤمنون والعابدون يشعرون بإشارة هانقة عندما يحضرون مثل هذه العروض الدينية التي يصاحبها سرد للأحداث الهامة المكتوبة في (العهد الجديد) (نيكول، 1980: 14) فكان الهدف وراء هذا كله هو التأثير في الجمهور الأمي ولذلك استخدموا العامية بدلاً عن اللاتينية في الحوارات، كما أنهم حافظوا أيضاً على بعض أبيات الشعر اللاتينية التي ما لبثوا أن ترجموها إلى اللهجة المحلية. (المصدر نفسه، 18).

وبعض السطر عن الجانب الديني، فإننا معنيون بالسقطة الأخيرة المتعلقة بالترجمة، ومن الواضح أن الترجمة حتى في ذلك الزمن السحيق قد شاركت في تقديم ذلك النوع من الحوار الذي كان يتذوقه الجمهور.

2. 1: ترجمة النص المسرحي من وجهة نظر لغوية:

لقد عدت ترجمة النص المسرحي منذ زمن بعيد علامة فارقة في حقل الترجمة العام، إلا أن ما كتب عن المشكلات اللغوية في هذا الحقل من الترجمة ما زال نادراً بالمقارنة إلى ما كتب عن الأنماط الأخرى من الترجمة الأدبية من المحتمل جداً أن مبادئ الترجمة نفسها تستخدم في ترجمة النصوص المسرحية والنصوص الأدبية على السواء. ولا ريب أن أخطر مشكلة تكمن هنا حيث أن لغة الحوار تختلف اختلافاً بيناً عن أشكال اللغة الأخرى. لذلك ينبغي أن يتخذ المترجم نظرة مختلفة عندما يقوم بترجمة نص مسرحي، في الحقيقة يجب أن يعامل هذا النص معاملة خاصة بوصفه نصاً ناقصاً (مكواير، 1980، 120) وما دام هذا النص نصاً قرائياً فسيظل ناقصاً، لكنه يصبح كاملاً في عملية الإخراج (المصدر نفسه) أن الإخراج يضيف إلى النص ما كان ينقصه. ولا بد أن المترجم ذا المعرفة الجيدة يكون واعياً بهذه المسألة. لكن ماذا يجب عليه أن يفعل لحل هذه المسألة؟ هل يجب أن يتعامل مع النص كنص أدبي بحث؟ هل يجب أن يتعامل معه كنص استثنائي ذي وظيفة لغوية خاصة؟ أم يجب أن يعتبره جزءاً من نظام متشابه ككامل؟ (المصدر نفسه).

وفي ضوء ما كشف عنه علم العلامات حديثاً في مجال الدراما، فقد لوحظ بوصوح أن العنصر اللغوي ليس سوى وحدة واحدة من مجموعة من الأنظمة المتداخلة.

وتكتمل هذه الانظمة بعضها بعضاً لكي تكون المشاهد المسرحية ويرأي ان ارسفيلد انه ليس منطقياً التأكيد بالنص المسرحي المكتوب معزلاً عن الإحراج. مع أن لهذا النص خواصه المستقلة التي يمكن تقسيمها إلى نوعين ويشمل النوع الأول منها التوجيهات ووصف المشهد والتي توضع بين قوسين عادة أو ان ترجمة ما هو بين القواس لا يشكل معصلة عند المترجم. أما هيما يتعلق بالنوع الثاني. يشكل الحوار نصه له المعصلة. ربما من الممكن ان يكون الحوار قصيراً جداً لكنه قد يعطي مساحة دلالية واسعة خاصة لتأويلات مختلفة. وان أي حوار تقريباً يمثل خطاباً ما. وسوف يشير تحليل الخطاب إلى الرسالة ما وراء الوحدات والمتاليات الحملية اللغوية. بالتعرف على الجذور التاريخية للأحداث والكلمات المتبادلة وبمعرفة المواقف الأخلاقية والوطنية إزاء هاتك الأحداث.

ومن الجائز أن يكون التعامل مع هذه الكلمات تعامللاً محازياً أو رمزياً ان لغة الحوار هذه تستخدم في العالم الداخلي للشخص المسرحية أيضاً. وبعبارة أخرى إنها تصور بشكل ما التكوين البكونوحي لكل شخصية وعليه ستمهم الحركات التي تؤديها الشخصية على المسرح بطريقة الصريحة وفي الوقت نفسه من الممكن القول ان صلة علاقة بين الكلمة وحركة في المعنى الكامل للكلمة يتوضح في نبرة الصوت والحركة وتعابير الوجه وما شاكل. ويلاحظ المرء ان كل واحد من كتاب هذه المسرحيات مثمر حقيقي ضد استناد أو سلطة (المصدر نفسه). ومع أن لهذه المسرحيات عدة رموز إلا أن هذه رموز مندحة لواحد بالآخر. لقد جرى التعبير عن هذه الرموز بشكل تعاوني بين الكلمات والحركات. ان الكلمات إنما تستخدم لنحج جاذبية إضافية، وبما يرتبط بهذه المسألة علينا ان نشير إلى أطروحة انطوني ارتو كالآتي:

"في المسرح من الخطأ الزعم الذي يدعيه مسرحنا. وبالنسبة للغالبية من المقاد وكتاب المسرح تكون (الكلمة) هي كل شيء. وأن من غير الممكن التعبير من دون كلمة. وينظر إلى المسرح بوصفه فرعاً من فروع الآداب. أن المسرح عبارة عن مكان مادي مجسد يجب أن يحتفظ بلغته الخاصة. وهي لغة تفور أعماق من اللغة المحكية. وهذا الشيء المهم لما يتعلق بالمسرح الرائد، الذي هو مسرح حركة. في البدء كانت الحركة، والحركة ليست إضافة زينية تصاحب الكلمات، وإنما هي مصدر وسبب وموجه اللغة. ويقدر ما تكون اللغة مسرحية، تكون حركية (المصدر نفسه: 96).

ومن هذا نستخلص أن دور الكلمات في النص المسرحي مختلف تماماً عن دورها في أنماط أخرى من النصوص، ويدعوا على ذلك يجب على مترجم مثل هذه النصوص أن يتبع سياقاً مختلفاً في عملية الترجمة. وأن يكون سياقاً معنياً بالممثلين

وليس بالقراء. ويجب أن يتخذ المترجم دور كاتب المسرحية نصه الذي يكتب في العادة من أجل الممثلين. وثمة رأي شائع بأن المسرح سرعان ما يفقد إثارته وحيويته حالما يتوقف كاتب المسرحية عن الكتابة للممثلين بخاصة (المصدر نفسه 98) وبالرغم من أن وليم شكسبير كان المع كاتب مسرحي وأن أغلب مسرحياته تحف أدبية. إلا أن من المعروف تماماً أنه كان يكتب في المقام الأول، للممثلين ويؤكد بعض الدارسين بأنه كتب بعض مسرحياته لممثلين بعينهم (المصدر نفسه).

ومن المسائل التي تستحق الإشارة هنا هي أن على مترجم النص المسرحي أن يطبع نفسه على مبادئ العمل المسرحي. وإذا لم يفعل، فمن المؤكد أن ترجمته سوف تشبه أية ترجمة أخرى. إنني أقترح أن على المترجم أن يشاهد المسرحية ممثلة بلغتها الأم. قبل البدء بترجمتها إلى لغته الوطنية وهذا يعني ضمناً أن عليه أن يعاد إلى السلاسل التي تعرض فيها المسرحية وأن يشاهدها مرات عديدة ليستوعب اللغة الإيمانية كما يستوعب الحواشي الأخرى فيه ومن المستحسن أن يتصل بالمخرج والممثلين وأن يقرأ ويستمع لتعليقات والندبات التي يقع عليها ومن المؤكد أنه سيجد من ذلك كثيراً وسيكون في موقع جيد لتأويل الكلمات والحركات بأفضل طريقة ممكنة. وفي بعض الأحيان قد يؤدي سوء فهم أو عبارة إلى تسوية العمل فيظهر بمساعدة الحركات والأفعال والكلمة المسرحية، إذا جاز التعبير. خالية من معنى تعريباً أو ناقصة بلا حركة لذلك فإن العنصر اللغوي في الحوار ناقص بدون العنصر غير اللغوي. والحرصة، مثلاً، عنصر غير لغوي. وتعابير الوجه أيضاً غير لغوية ويضاف إلى ذلك كله، استحداث المشهد. وعليه يحب أن يعطي المترجم اهتماماً قليلاً إلى العناصر غير اللغوية عندما تبدو وكأنها عنصر منفصل عن المعنى العام للحوار إضافة إلى ذلك ينبغي أن نتذكر بأن الطريقة التي نتقدها بها كلمة أو عبارة أو حتى جملة ستضيف زيادة في المعنى. ولهذا ينصح المترجم أن يقرأ الحوار بصوت عالٍ وبطريقة مسرحية قدر المستطاع. وعندما يقرأ بهذه الطريقة يجب أن يكون حذراً بخصوص الوقفات ما بين العبارات والجمل قد تكون بعض هذه الوقفات طويلة إلى الحد الذي يحدث صمتاً. وبالنسبة أن هذه الوقفات وهذا الصمت أيضاً يزود الجمهور بأيام معنى ثم يكسب بوسعهم استيعابه من كلمات المسرحية مع ذلك منزلة الشخصية الاجتماعية تعرف من طريق العناصر اللغوية والعناصر غير اللغوية (المصدر نفسه، 122).

ومن الممكن أن تتمثل العناصر اللغوية بالثبيرة واللمحة أو الأسلوب البصري أما العناصر غير اللغوية فقد تتمثل بالحركات والملابس الخاصة. وإجمالاً يتميز النص المسرحي عادة بأبعاد إضافية من العناصر غير اللغوية التي تضيف معنى إلى معنى الوحدات اللغوية للنص نفسه.

وهكذا يجب التمييز بين نوعين من النص المسرحي: نوع محصص للقراء فقط بوصفه نصاً أدسياً بحثاً وسوع مصمم أساساً لعرض التمثيل أو الإخراج المسرحي. إن الفرق بين النوعين سوف يقرر إلى حد بعيد طريقة الترجمة التي يجدر بالمرجم أن يتبعها. وبالمطالع أيضاً معنيون بالنوع الثاني الذي يحتوي على (نص تحتي) أو ما يمكن وصفه بـ (النص الحركي أو الإيمائي) (المصدر نفسه: 132). إن المترجم الذي يحاول فصل النص الحركي عن النص المسرحي العام سوف يقرّف خطأ لا يمتد ويجازف بمواجهته معضلات خطيرة جداً.

وتتصل إحدى هذه المعضلات بالجمهور الذي سي شاهد المسرحية ممثلة على الخشبة.

وأحياناً من الحائر أن يكون إخفاق المسرحية حرباً أو شكلاً. راجعاً إلى اللغة الضمنية في النص الأصلي نبيه وليس إلى الترجمة. وحيث قد يتأتى لها نجاحها من موضوعية أو شكل المسرحية وقد يكون الشكل مسطاً جداً إلا أن الموضوعية مسئلة جداً. على سبيل المثال ما هو سبب حيوية مسرحيات يونكو وكيفت وأداموف. بالرغم من أن هذه المسرحيات تبدو بسيطة؟ (شوريكين، 1971: 95) أنها كذلك. لأنها تتجنب الإملاء والتلقين بطريقة مباشرة (المصدر نفسه). وبالعادة يفصل الناس النصيحة غير المباشرة والتلقائية على النصيحة المقصودة. إن مثل هذا الإملاء غير المباشر يمكن أن يؤدي من خلال الحركات. والنعمة الكاملة ويحدث إساءة في التأويل. وهذه الكلمة قد تكون مستعملة رمزاً أو حملت مصموم شعبياً أو لها جذور أخلاقية أو تاريخية. والأمر يخطر على بالي أن مترجماً عراقياً ترجم إلى العربية مسرحية (الملكة الممثلة) لـ دبلوي بي بيتس. وقد اقرّف خطأ واضحاً عندما ترجم إلى العربية كلمة unicorn (بييتس، 1974 ص 81، 118) بطريقتين في النص نفسه، مرة أحادي القرن وأخرى وحيد القرن. (مجلة الأديب المعاصر، ص 62، 89) وهذا يعني أن المعنى الرمزي للكلمة لم يتوابعه المترجم استيعاباً صحيحاً. فهي العربية إن وحيد القرن تتطابق مع الكلمة الإنكليزية unicorn ووحيد القرن حيوان خرافي على هيئة حصان له ذيل أسد. وقرن طويل مستقيم فيه التواءات نابضية ولا يصطاد إلا نادراً ويقال أنه يتجنب أي صياد سوى من تكون عنزاًء. (قاموس الكلية الأمريكية، 1960: 1325) بينما أحادي القرن

من الحيوانات التديبية الضخمة ذات الجلد السميك. ولها قرن أو قرنان مستقيمان فوق خطمها" (المصدر نفسه: 1041)

أن قراءة دقيقة لحوارات المسرحية تشير إلى أن مكاتب المسرحية الأصلية كان يقصد الحيوان الخرافي وليس أحادي القرن.

ونقطة أخرى تستحق المناقشة هي مسألة الزمن في الحوار المسرحي وأنها جزء لا يتصل من المحتوى العام. وهذا الزمن المسرحي مرتبط بالنفس البشري. سواء كان نفساً طويلاً أو قصيراً. ويجب أن يعني المترجم بهذه الحقيقة لكي يحاول أن يجعل عدد الكلمات المتطابقة أو المكافئة في اللغة الهدف مساوياً قدر ما يستطيع بعددها في اللغة المصدر (توريفان، 106-1971).

في الختام، ينبغي أن نأخذ بسطر الاعتبار النقطة التقنية المتمثلة بالنصوص القديمة. وفي الغالب قد يقع المترجم على أكثر من نسخة للنص الأصلي المتوفر وقد يلاحظ فروقاً بين نسخة وأخرى وكمثال على ذلك، هو نص عطيل شكسبير الذي له ثلاث نسخ هي قطع الربع الأول المنشورة في 1622 والقطع الأعظم الأول المنشورة في 1623 والنسخة الثالثة التي هي جمع من السحتين الأوليين المنشورة في 1630 والسماة بقطع الربع الثاني في الحقيقة لا يوجد إجماع بين الباحثين على مصداقية أية نسخة من هذه النسخ الثلاث (سماعيل 1989: 70).

103 نموذج وتحليل موجز

والآن لنأخذ نموذجاً من مسرحية مكبث ونتناول، بإيجاز، ثلاث ترجمات عربية له

203 النموذج

Macbeth (Act V. scene V. P. 219)
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
creeps in this petty pace from day to day
to the last syllable of recorded time
And all our yesterdays have lighted fools
the way to dusty death. Out, out briefcandle!
Life's but a walking shadow, a poor player
that struts and frets his hour upon the stage.
And the Is heard no more: it is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

signifying nothing

303

وقبل أن يدرج الترجمات العربية الثلاث لهذا النموذج يجدر بنا أن نسوّن شروح
التعابير الإشكالية التي وضعها المحرر بيرنارد لوت Bernard Lott كما يثني
تشير الأرقام إلى الحواشي على الصفحة 218.

- 16 Tomorrow.. Petty pace - "(Time) creeps along in such small move ments (petty pace) - one tomorrow after another".
- 17 The lest syllable of recorded time - "The last moment of time which will be recorded".
- 18 All our yesterdays.. The way - "all the days of our life have (only) given light to fools on the way".
- 19 Dusty death - "death (which turns our bodies) to dust"
- 20 Brief - "small, lasting for a short time" Life, like the light of a candle. Quickly goes out.

403 الترجمات العربية الثلاث.

10403 - ترجمة خليل مطران

كل ليلة تنقصني تمهد لبعض الأناس الضعاف.

طريق القدر! انطوىء انطوىء أيها النور المستعار

هسيهة! ما الحياة؟ إن هي إلا ظلٌّ عابر، إن هي إلا الساعة يقضيها الممثل على
ملعبه متخبطاً لعباً. يتوارى ولن يرى، إن هي إلا أقصوصة يقصها أبله بصيحة
عظيمة وكلمات ضخمة على حين إنها خالية من كل معنى (حسن، 1980، 80)

20403 ترجمة محمد فريد أبو حديد

بل غد بعده غد وغد

تحبو تلك الخطى القصار ديبياً

تتوالى يوماً فيوماً

إلى آخر حرف مسجل في الزمان

شكل أسمى أضواءً لجمعتي
 في طريق بعضي لموت التراب
 أيتها الشمعة الضئيلة بعداً لك بعداً
 فانما العيش ظل
 كخيال يمشي
 وكانلاعب المسكين
 في مسرح يضح ويهز
 ساعة قدرت له
 ثم لا يسمع بعدها مدى الأيام
 انها قصة يرددوها المعتوه
 صوت وهيجة دون معنى. (المصدر نفسه).

30405 - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا:

غداً، غداً، غداً
 وكل عد يزحف بهذا الخطر الحثيرة يوماً إثر يوم
 حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب
 وكل أماسنا قد أنارت للحمقى المساكين
 الطريق إلى الموت والتراب، ألا اعطمني يا شمعة وجيزة!
 ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين
 يتبختر ويستشيع ساعته على المسرح
 ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية
 يحكيها معه كلؤها الصخب والعنف. ولا تعني أي شيء (جبرا، 1986: 188).

104 التحليل:

قبل البدء بتحليلنا المقتضب، تجدر الإشارة أولاً إلى نقطتين. في الحقيقة تشير النقطة الأولى إلى أن ترجمة مطران لا يمكن أن تخضع إلى معايير الترجمة التي تطرقنا إليها آنفاً. فمن الواضح أن لعمل مطران علاقة واهنة بما اتفق على

تسميته بـ (الترجمة). في الحقيقة أنه نص حر جديد لا يلتزم بالابنية النحوية ولا مطول أو ترتيب الأسطر أو الأبيات الشعرية للنص المصدر. ولكونه كذلك سهمله حالياً. مع أن الجمهور في زمانه تلقاه بحماسة.

أما النقطة الثانية فترتبط بشروحات كلمات معينة وعبارات وجمل طرحها المحررون والباحثون والناقدون. وفي الغالب تحل مثل هذه الشروحات بدلالات العامصة لتفسيرات معينة وتساعد المترجم أن يعثر على طريقة في غاية العموص. والآن لو قُدرنا الشروح الأفضة التي قدمها بيرنارلوت سوف نرى حكم هي دافعة للمترجم.

في البداية لو حاولنا الالتزام بهذه الشروح. سوف نكتشف في الحال كيف أن أساءة فريد وجبرا ثم يلتقطا فحوى تلك الوحدات اللغوية المترجمة أنسا ومن البسير أن تثبت القراء العارضون للغتين العربية والإنكليزية من هذه المسألة. على أية حال. لنواصل النظر في ترجمتي أس جديد (أ) وحبر (ج) ونرى المروقي بينهما التي أما أن تظهر سوء في التفسير أو سوء في استخدام المصردات. وعموماً افلحت الترجمات في الاحتفاظ بترتيب الأبيات الشعرية مسداً على شبهة في النص المصدر. لكن مع الملاحظ أن (ج) في هذا الجانب كبار أكثر التزاماً من (أ). لأن الأخير كان. أحياناً. يقطع البيت الواحد إلى شطر قصير. فيما لم يفعل (ج) ذلك. ومن الملاحظ أيضاً أن في ترجمة (أ) شيب من المحتوى دافعة كلمات غير ضرورية أو باستخدام مرادفات لا حاجة لها. إضافة إلى ذلك يستطع المرء أن يلاحظ أن بعض الأبنية النحوية لم تعالج معالجة سليمة عندما ترجمت إلى العربية. وعندما ندقق النظر نلاحظ ما يلي:

1. أساء (ج) فهم وظيفة كلمة tomorrow (غد) المستعملة في النص بوصفها اسماً. أما هو فقد تناولها بوصفها ظرفاً زمنياً. لذلك فقد ترجمها عدا (ظرفاً) في العربية بدلاً من غد (اسماً) نكرة أو العد (اسماً) معرفة. هذا بينما استخدم في البيت الثاني كلمة (غد) في عبارة (وكل غد) بوصفها اسماً إضافة إلى ذلك. لا حاجة البتة إلى تكرارها بأي شكل ما دامت قد تكررت ثلاث مرات قبل ذلك.

2. استخدم (أ) كلمة (غد) اسماً. استخداماً صحيحاً في البيت الأول. لكنه في البيت الثاني، استعمل الفعل creeps (تحبو) ليتماشى مع (الخطى). في الواقع أن هذا الفعل بـ (الغد) وليس بـ (الخطى). وفي نهاية الجملة أضاف.

بلا مبرر. حال الكيفية العربي (ديبياً) الذي لا يحد موقعاً مناسباً له هنا
والشيء الآخر الذي قام به هو شطر البيت إلى شطرين صغيرين متعاقبين.
يبدأ الشطر الثاني منهما بالفعل (تتوالى) الذي ليس له مكافئ في النص
المصدر.

3. لقد ترجم (أ) البيت:

To the last syllable of recorded time

هكذا: إلى آخر حرف مسجل في الزمان. وترجمة (ج) هكذا: حتى المقطع الأخير
في الزمن المكتوب لم يفكر المترجم أن syllable تعني: (لحظة الزمن الأخيرة)
بل فكراً بها كـ (حرف) أو (مقطع) في المفهوم النحوي

4. لقد ترجم (أ) عبارة The way to dusty death في طريق يقضي ثوب التراب.
وترجمها (ج) الطريق إلى الموت والتراب. إن لترجمة لا أولى تعني موت
التراب، بينما الثانية تعني الطريق التي تؤدي إلى موت والتراب.

وبالرجوع إلى الشرح الذي قدمه بيرنارد ثوب لاحظ أن dusty death تعني الموت
الذي يحيل أجسادنا تراباً، في الحقيقة نرى المشكلة تكمن في الصفة dusty

5. لقد ترجم (أ) عبارة brief candle بـ: أيها الشمعة الضئيلة وترجمها (ج) بـ
يا شمعة وجيزة فالأول ترجم Brief ضئيلة (يقصد صغيرة) وCandle
الشمعة التي يقصد بها الشاعر الإشارة إلى (الحياة) والثاني ترجم Candle
حرفياً، أي شمعة. ولذلك وقعت ترجمته أيضاً في فخ الحرفية واخفقت في
إيصال المعنى المقصود.

6. لقد ترجم (أ):

Life's but a walking shadow, a poor player.

فإنما العيش ظل

كالكخيال يمشي

وكأنلاعب المسكين،

وترجمها (ج):

ما الحياة الا ظل يمشي. ممثل مسكين إن السقطة الاولى هي ان (أ) قطع البيت الى ثلاثة اشطر قصيرة. بينما لم يعمل (ج) ذلك. والسقطة الثانية هي ان (أ) استخدم الكلمتين المترادفتين العربيتين (ظل) و(خبال) حيث لا حاجة لاستخدامهما في آن واحد.

والامر الثاني انهما اختلفا في ترجمة Player حيث ترجمها (أ) بـ (اللاعب) وترجمها (ج) بـ (ممثل). ومع ان (اللاعب) تعني ضمناً (الممثل). الا ان الأخيرة تناسب المعنى أكثر.

وبالطبع هناك مشكلات دلالية أخرى بوسعنا ان نتاولها إلى جانب المشكلات الإعرابية. إلا ان المسألة هي إننا عندما أنفسنا بجزء يسير منها فقط ومن الملاحظ ان هذه الترجمات تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل.

- Bibliography-

- 1 - Al - Talib Omar (1982): Translation and the beginning of Iraqi Theatre" in Afaq Arabia Review No 1. Baghdad. General House of Cultural Affairs
- 2 - The American College Dictionary (1961). New York: Random House
- 3 - Corrigan. Robert W. (1971) "Translating for Actors" in The Craft and Context of Translation". A symposium ed. By William Arrow smith and Rojer Shattuck. Austin: University of Texas Press.
- 4 - Deghir, Yousif As. d (1978) A lexicon of Arabic and Arabized player: 1848 - 1957. Baghdad. Dar Al - hurriya for pulishing.
- 5 - Hassan. Abd Al - Magsood H. (1982) "Macbeth. A Comparative study of Two Translation by Khahl Mutran and Mohammed Farid Abu Hadid in AL - Mustansiriyah Literary Review Vol 6. Baghdad: AL - Mustansiriyah University. College of Art.
- 6 - Ismail. Asim (1989) Theories of Translation: Theoretical Issues and Practical implications, PH. D. thesis. Mosul. Mosul University press.

- 7 - Jabara. I J tr (1986) Macbeth. Baghdad: Dar AL - Mamun.
- 8 - Lott. Bernard ed (1969) Macbeth. London: Longmans, Green and Co. Ltd.
- 9 - McGuire. Susan Bassnett (1980) "Scientific problems of Literary translation in Translation Studies". London: Methuen.
- 10 - Mohammed. Abdul Wahid (1986) The Modern Japanese Novel. Bahgdad: General House of Cultural Affairs.
- 11 - Nicoll. Allardyce (1980) Drama in English Literature, tr. By Yousif abd AL - Maseeh Thurwat. Baghdad AL _ Rashid House for Publishing
- 12 - Yeats. W. B (1974) "The Player Queen" In Selected plays. London pan Books. Macmillan. PP. 81 - 118.
- 13 - Yeats. W. B (1974) "The player Queen" tr By Majeed Yaseen in AL - Adeeb Al - Mu sir Review No 28. June. 1985. PP. 62 - 89 Baghdad Afaq Arabia for press & publishing.



شهرزاد في فرنسا من الانبهار إلى الاستلاب الأنثى والآخر في مواجهة

نظيرة الكنز

توطئة:

بعد كتاب البقلة وليلة من ابرر الكتب الشخصية الشعبية التي لقيت رواجاً عالمياً، وأثرت تأثيرات متنوعة في الآداب العالمية مسرحاً، وشعراً، وقصة، ورواية وقد ألهم هذا السحر الأديب وأنشدت بمدته الحكايات العزيرة التي حوت غرائب الأخمار وعجائب الامصار ولقد لخص "أندري جيد" (André Jidé) الموقف قائلاً إن أهميات الكتب العالمية ثلاث "الكتاب المقدس" و"شعر هوميروس"، و"كتاب ألف ليلة وليلة".

تحوّل هذا النص التراثي على امتداد العصور إلى نص ثقافي شامل وعالمي تولدت عنه نصوص عديدة في الثقافة العربية والأجنبية. وقدمت الليالي العربية الشرق من منظور شرقي بالخيال والإبداع، فكانت العماريت والسحرة والإباحية مفاتيح أساسية لمعرفة الشرق في ذهن الغربي "وإذا كان في تلك القصص ما يصف فعلاً جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية في الشرق أثناء الفترات التي دونت بها، فإن ذلك لا يرقى أبداً إلى مستوى التعميم والمطابقة التي تمصع عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين في توصيفاتهم المختلفة" (١).

احتصن العالم الغربي الليالي العربية في مرحلة تاريخية مميزة، وكانت عملية التلقي خاضعة لمتعضيات الثقافة ولراهنية التصورات والاحتياجات الاجتماعية والسياسية. وقد تسللت الأميرة الشرقية شهرزاد إلى البلاط الغربي واقتحمت قصور باريس وانكلمت لتتبع تحولاً جديداً "لقد حملت شهرزاد ألف ليلة

وليلة الكثير من أحلامها وحركاتها وشهواتها المكبوتة وغير المكبوتة التي تشكل في مجموعها تمردا على السلطة والنظام والقانون بعية التحلص منها وركبت المخاطر لتتحرر ولم يكن ذلك ممكنا لولا جدور الرض التي في أعماقها" (2).

■ شهرزاد وألف ليلة وليلة:

تحولت شهرزاد مبدعة الليالي إلى أسطورة أدبية ألهمت محبلة الاداء إد غامرت بنفسها وواجهت قهر السلطان بسلاح الكلمة. وقدمت نفسها هداء. لباس جنسها متعدي الموت ومؤجلة قرار إعدامها عن طريق الحكاية شهرزاد لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة بل كانت ألف امرأة وامرأة فهي في كل قصة كانت تطلع من شخصية شهريار بعضا من تحديه لبنات جنسها وتضع مكانه بعض تحديها لبني جنسه" (3).

تعلو حكاية شهرزاد والملوك شهريار في الليالي وتكون الحكاية الإطار (contecadre) الذي يحوي كل الحكايات ويؤسس الليالي وتربطها بعضها ببعض ويكون المحر الحاجر الفاصل بين كل حكاية وحكاية وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المنبح وتكون شهرزاد لرواية المؤطرة التي تحكي تنج خيالاتها محاولة ترميم وإهداء بناء العالم الدخوي وتلحس هذه الليالي مجتمعة صراعا خصبيا بين رعيتين

أ. رغبة في القتل/الموت. مثلها شهريار بعد مشاهدته حادث الخيانة.

ب. رغبة في الحياة/الاستمرار مثلتها شهرزاد فكانت قربانا وفذرت نفسها لدفع عن الوجود بالحكاية.

لقد تحول شهريار بعد حكايتها من قاتل نهم إلى سامع متشوق عارف ومن مستمع موجود بالقوة إلى موجود بالمعمل. واستطاعت هدد الشخصية أن تعيد بناء المدينة الشهريارية وأن تسترجع للأنثى موقعا آخر يتجاوز الخطيئة ويدكرنا من جانب آخر بالمرأة القريان في الطقوس القديمة. وغدت شهرزاد شخصية أسطورية عالمية. وأصبح لكل ما ينسج حولها من حوادث وحكايات ينوعا يفجر الحبال في الأدب العالمية. فنقل العديد من الأدباء أفكارهم على طريقتها الحكائية وخيالاتها الخصب. وتسأل الكثير منهم عن مصيرها بعد انتهاء الليالي. حيث حاول كل أديب أن يعيد تشكيل هذه الشخصية الأسطورية بما يتلاءم ومتطلبات المجتمع وروح العصر ناهيك عن التصانعات الذاتية. وظهرت تبعا لذلك أعمال أدبية في مختلف

الأحاسيس الأدبية. كما أثمرت الأدباء والمصنفين في كل مكان ورمز وأتاح لهم فرصة الهروب إلى عوالم ممتعة خالية من الكآبة والحمود.

ابتدعت شهرزاد أجواء من السخرية والتجمل والامتنان والسياسة والدين وجل الشناقصات التي مكنت هذه المرأة من أن تكون اسماً مميزاً لمدعي العرب ومثقفيه وهنائه. ورسمت علاقة جديدة بين الشرق والعرب فكانت المواجهة حادة في بداية رحلة المرأة ولكن سرعان ما استقر وضعها وطب لها القام ومكنت المرأة العربية من التجاوب معها وفتحت لها عوالم قوامها: السحر/الحمال/الدك.

ويرى البروفيسور "جون جولبير" أن لشهرزاد أثراً في تاريخ المرأة الأوروبية فيقول في هذا السياق: "إن شخصية شهرزاد أثرت تأثيراً حاسماً في تاريخ المرأة الأوروبية وجعلت القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها. وكان لحملها وثقتي نفسها وتصديها وتحديها لشهريار الذي قد عجز كل الرجال عن أن يوقفوه واستحداها سلاح الأنوثة والمعرفة معا. كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية".

أشاد الباحثون والمثقفون بتأثيرات شخصية شهرزاد لادسة اللامحدودة وقد استمدت هذه الشخصية الأسنوية قوتها في الأوسع من ثقة بالذات وهذه الثقة تشكل بؤرة التواصل وتعمل منبذة للأعجاب وقد وجدت هذه الأسطورة الانثى تربتها في كل مكان. فبحثت في كل مكان وفيه رحبت بالمرحوة الشرقية العربية حافظت على بعض خصائصها الأصلية واكتسبت في الوقت نفسه سمات جديدة أصبت على شخصيتها أبعاداً "جمالية. وهكرية. ونفسية" وارتدت ثياباً وهكراً أجنبية بمجرد وصولها إلى الديار الفرنسية ستتوقف عند رحلتها المغربية إلى فرنسا لتكتشف أهم تحولاتها وأبعاد مواجهة الأنا والآخر وذلك من خلال عصورين أساسيين:

1. شهرزاد ترحل إلى فرنسا "الانبهار بالأنا واستلاب الآخر".

2. شهرزاد الفرنسية "استلاب الأنا والانبهار بالآخر".

بهرت هذه المرأة الشرقيين والغربيين رجالاً ونساءً في الأمس واليوم فهل ستحافظ على هذا الانبهار أم ستعرض للاستلاب بمجرد أن تعبر إلى باريس؟

● شهرزاد ترحل إلى فرنسا "الانبهار بالأنا واستلاب الآخر":

إذا تصمحننا الكثير من الكتب التاريخية التي ترصد العلاقة بين فرنسا والشرق تبين لنا أنها علاقات موزلة في القدم شديدة التشابك تحتلف درجاتها بين

التعاطف والتنافس والانبهار والاستلاب ومحاسنة النمودح الآخر أو البحث عن تقيضه. ومن ثم فهي علاقات شديدة الإشعاع.

دفع ولع الفرنسيين بالشرق إلى العكوف على منحزاته الحصارية ومحاولة البحث عن كنوزة والإطلاع المباشر عليها من خلال تشجيع حركة الرحلة الى الشرق والبحث عن تراثه ومحاولة ترجمته ونقله إلى القراء الفرنسيين

كان الفرنسيون مدينين في معرفتهم لشهرزاد للمستشرق "أنطوان جالان Antoine Galland" الذي عمل على ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية ما بين عامي (1704/1717) في اثني عشر مجلداً. "والواقع إن ترجمة "الليالي" لأول مرة إلى اللغة الفرنسية. تمثل نقطة تحول بارزة في تاريخ العلاقات العربية الشرقية، وقد أظهرت الأبحاث الحديثة أن هذه الترجمة لم تكن حادثاً غير متصل بما قبله أو بعده، بل كانت نهاية حركة كبيرة نحو تصوير الشرق، في صورة خيالية مستمدة من القصص المغربية والرحلات الأولى إلى الشرق". (4)

أسهم "أنطوان جالان" مع غيره في القرن الثامن عشر في أن تتمتع شهرزاد ولياليها بمكانة عالية وهو ما حفل هذا القرن يعرف بقرن شهرزاد مصدر الإلهام والوحي والتغيير. وأصبحت منذ هذه الترجمة مدخل للعالم الشرقي، إذ زاد الاهتمام بالدراسات الشرقية كلما طغت دافعا لتطور التلكور. وأدت إلى ميلاد مدرسة كاملة للحكيات الشرقية، وبعثت شهرزاد خلال فترة وجيزة جدا في تحقيق ما فشلت به الجيوش خلال الحروب الصليبية ضد عرش العالم المسيحي معتمدة في ذلك على القوة الوحيدة التي تملكها، أي قوة الكلمات، هائلا لجاذبيتها الزهاد الكاثوليكيون والبروتستانتيون والإغريق والارثودوكسيون تباعاً..". (5)

وكان تأثيرها قويا في المرأة والرجل على حد سواء. ويمكن أن نوضح صورة شهرزاد في فرنسا إبان القرن الثامن عشر من خلال رصد حركيتها في المجتمع الفرنسي وأهم التحولات التي أحدثتها لدى الجنسين:

1 - شهرزاد والمرأة الفرنسية:

انبهرت المرأة الباريسية بهذه الشرقية، ومن الثابت تاريخياً أنها دخلت البلاط الفرنسي من باب الواسع. فكانت "الماركيزة والكونتيسة والأميرة" أول من سمح لها ستخطي قصور فرنسا" وظهرت حكاية الملكة شهرزاد في وقت كانت الصالونات

الأدبية التي تمتلكها سيدات الطقة الراقية مكاناً للعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد بل انها كانت فتحكم في معايير التدوق (16)

ويمكن أن نشير إلى أن استقبال الفرنسيات لشهرزاد اتخذ شكلين مختلفين

أ - الاستقبال الشكلي الظاهري:

حيث لم تهتم بعض سيدات فرنسا إلا بالجوانب الحسية الشكلية المعربة فأسكنت شهرزاد البلاط الفرنسي وانقتها صامتة لا تقوى على الحركة ولا تبس ببنت شمة سجيئة في حداثق فرساي بأشكال الزينة المبالغ فيها حسب العادة الجارية، وهنا بطبيعة الحال عاشت هذه المرأة ضربة واستلاباً حقيقين وتحولت إلى مدام دي بومبادور جديدة مثيرة بتسريحاتها الرائعة وحليها وأقمشتها المضامضة الزاهية، وهكذا "جردت شهرزاد من ذكائها حين غادرت الشرق وعمرت الحدود إلى الغرب" أي من شكل ما يشكل هويتها، والواقع أن الفرنسيين لم يأنهوا إلا بمشاهد المعامرة والعرام في الدليلة وليلة الذي انحصروا الآخر في لزينة ولعة الجسد بشكل يبعث على الاستفراق (7)،

ب - الاستقبال الفكري الباطني:

استوعبت بعض سيدات فرنسا رسالة شهرزاد واستفادت من تحريرتها مع شهرزاد ومع الحكايات وحاولن أن يقتنصن أثرها لاسيما أن معظمهن كن من طبقة القوم وأسهمن في الحركة الأدبية وكانت منهن من كتبت الأشعار وتقرأها على المتردين عليها وتساهم في حركة الترجمة مثل مدام داسيه Dacier مترجمة هوميروس والكونتيسة دولنوا d'enoloy التي اشتهرت في مجال كتبت الأطفال، فكما برعت المرأة بالذات في أدب المراسلات الذي اشتهر من نوعين أدبيين سيكون لهما شأن هما، السيرة الذاتية والرواية... (8)،

برزت في المساحة الأدبية أصوات أدبية نسوية استفادت من ليالي شهرزاد وشرقتها الدافن وحاولت محاكاته والنسيج على منوالها والتطرق إلى أكثر المواضيع خطورة في ذلك الوقت ويمكن أن نذكر على سبيل المثال بعض الروايات أمثال "دوجوميزو" و"وفيليدو" اللتين تجاوزتا عقدة الحياء والاحتشام في التطرق لموضوع الحب والجنس.

2 - شهرزاد والرجل الفرنسي:

أثرت شهرزاد في الرجل الفرنسي فنانا ورساماً وفيلسوفاً وأديباً، إذ رسم الكاتب الفرنسي صورة مميزة للأميرة الشرقية مكنتها من أن تحتل الريادة وأن تكون

السيدة الشرقية التي تمتلك سلاح الحمال والمعرفة بلا موارع. وقد تأثر معظم كتب القرن الثامن عشر بالعالم العجائبي والفكري الذي نسجته هذه المرأة وحاول بعضهم محاكاتها واستخدام رموزها المختلفة بعبء التأثير في خارطة الفكر الفرنسي ولاسيما وأن وصول هذه المرأة إلى باريس كان في فترة "تحرر بشتي الوار الصراع ضد الملكية والثورة على معاسدها. وعلى ذلك فكانت الفرصة مواتية لاستخدام شهرزاد وإحياءاتها الخصبة التي لا تنتهي في الليل من الملوك والسخرية منهم، وهو ما تحدثت به مهمة السيدة العربية العاصمة المثيرة في كل آداب القرن الرومانسي" (9).

أتاحت لبيالي شهرزاد لأداء فرنسا فرصة الهروب إلى عالم جديد وجعلتهم طيلة قرن كامل يحملون بشرقها الدافئ ويستقلون إليهم إبداعاً يتعلمون الحكمة والفلسفة ويحاولون في الآن نفسه رسم معالم التعبير في المجتمع الفرنسي ويمكن أن نذكر في هذا السياق ما قام به ديبرو "Diderot" في مؤلفه الطائر الأبيض "L'oiseau blanc" ونحوه كاشفة لـ "Les Bijoux indiscrets" وقد استلهم "ديبرو" من لبيالي شهرزاد كل ما يخدم أفكاره السياسية والاجتماعية والدينية.

وبعد فولتير الشخصية الأدبية الثانية التي تأثرت بالشرق إذ حرص له محالا واسعا في كتابته ونحدد ضوئيه لتعبيره بين حصارين محتلمتين واستعان بالليالي وجوانب شرقية لتأكيده التزويدي والفلسفية والاجتماعية لاسيما في مؤلفه صديق أو القدر "Zadig ou la destinée" فقد أوحى إليه شهرزاد بأفكار وصور وتقنيات وزودته بكل الأساليب التي مكنته من المقارنة بين عالمين متناقضين: عالم الشرق المؤطر بالحكمة وعالم الكنيسة الممتلئ بالكتب. لذلك لا نتعجب عندما نجد هذا الكاتب يهدي هذا العمل إلى هذه السيدة الشرقية.

لقد ملكت شهرزاد كتاب فرنسا خلال هذا القرن وأنصتوا لحكمتها واقتبسوا كل ما يخدم برنامجهم السياسي والاجتماعي والفلسفي. وهكذا كان الموقع الذي تتحرك فيه هذه المرأة الأسطورة استراتيجيا إذ عبرت عن انبهار تام بالشرق واستلاب كامل للغرب. ويمكن أن نذكر أن رحلة شهرزاد إلى فرنسا كانت ثرية وذات أبعاد مختلفة.

تاريخية: شهرزاد والثورة الفرنسية.

اجتماعية: شهرزاد والمرأة الفرنسية الجديدة.

سياسية: شهرزاد أسيرة البلاط الفرنسي

جمالية: شهرزاد والرومانسية.

دينية: شهرزاد والكنيسة.

وهكذا تأهلت شهرزاد في المجتمع الفرنسي لتتحول بعد ذلك إلى شهرزاد الفرنسية. لا الشرقية.

ثانياً: شهرزاد الفرنسية: استلاب الأنا وانبهار الآخر.

لقيت شهرزاد في رحلتها إلى باريس رواجاً في مختلف المجالات. وتقبلها الجمهور الفرنسي بشغف كبير وانبهر بها إلى حد الاستلاب فأضحت علامة بارزة في الأدب والفنون. وقد تغيرت في أثناء استقرارها وحملت أفكاراً جديدة بدءاً من القرن التاسع عشر لتدخل مرحلة جديدة بدأت بدراسة عدد الشخصية وتحليلها وانتهت إلى استلابها وتغريبها وحاولت شهرزاد أمام كل ذلك أن تتمسك بإطرها وملامحها الشرقية. وعسا حاولت ذلك طيلة قرن حروب جدوى فقد ارتدت ثياب جديدة وأفكاراً أجنبية وأردت عليها وحياة عربية وعاشت حصرة وكانت ستح فكر أوروبا وتطوراتها التاريخية

وهكذا تكلمنا أثر شهرزاد في أدب فرنسا في القرن الثامن عشر فقد تأثرت بهم وحملت الكثير من أفكارهم الجمالية والفلسفية، بدءاً بالرومانسية ووصولاً إلى الوجودية ومن الحرية إلى الديمقراطية، ولم يمس التغيير هيئة شهرزاد وشكلها وهندامها وإنما امتد إلى أفكارها، لتعيش مستلبة وفاقدة حقها الطبيعي في الكلام. وكان تغريبها في كل الفنون، الموسيقى والرسم والفنون التشكيلية والسينما.

ولعل أهم مظاهر استلاب هذه المرأة الشرقية التركيز على جانبها الشكلي الإغرائي وتغيب عن عنصر الذكاء والعرفه وجعل هذه المرأة سحينة لمة الجسد ببيحاءاته المادية المختلطة، كما أن أغلب من يكتب عن هذه المرأة بدءاً من النهاية أي الليلة الثانية بعد الألف ليرسم بها نهاية هذه المرأة أولاً وليسلب منها حق الكلام ثانياً وليحيلها إلى الصمت في الأخير، ويبدو أن شهرزاد انتصرت بالكلمة/المعرفة في ربوعها الحقيقية "الشرق" ونهزمت شهرزاد بانعدام الكلمة/الصمت في ديار العرب "وكانت هذه المرأة غريبة بالفعل. إلى درجة أنها وصفت بالمرأة الجميلة الخلابة المغربية جنسياً، الماسكرة الحكيمة، اللغز الساحر بغموضه" (10).

ادن نحن إراء شهرزاد فرنسية تعبّر عن الانا الترفهية المستلبة والمنبهة بالآخر. لقد بصدت حكايات شهرزاد واحيلت الى صمت عند كحل من "توفيل غوتيه" Théophile Gautier (1811. 1872) وهنري دورويه (1636. 1864) Henri de Rénie ودخلت معامرات أخرى لتعبّر عن بقلة أخرى عرفتها فرنسا.

أ. شهرزاد غوتيه الصامتة:

يصور هذا الكاتب في قصته الليلة الثانية بعد الألف "La mille et deuxième nuit" شهرزاد وقد نصد زادهما من الحكايات، فزّت إلى الكاتب تتوسل اليه لكي يتصر عليها قصصاً أخرى تنقذها من الموت فيليبي الكاتب رغبته. ونجد في هذه القصة الشرق سحره وإطاره العجائبي من خلال حضور الاماكن والشخصيات والأسماء. وقد استعان "غوتيه" في قصته بالحكاية الإطار. وركز على مصير شهرزاد بعد الألف ليلة وهي النقطة التي حاول الكثير من المدعين الانطلاق منها في نسج لياليهم الثانية بعد الألف.

هذه شهرزاد "غوتيه" تقتحم صمته وتأتيه برفقة حبتها "دنيا راد" تطلب منه المساعدة بعد أن استعبدت طاغية الحكاية، فيستجيب لطلبها، وتنتهي الليلة الثانية بعد الألف على النحو الثاني "بعد هي مادة الحكاية التي أملتتها على شهرزاد بواسطة فرانيسكو

كيف وجد حكايتك العربية وما هو مصير شهرزاد؟

لم ارها بعد ذلك. أعتقد بأن شهریار الذي انحصبته تلك الحكاية قطع رأس السلطانة. "غوتيه ألف ليلة وليلتان). وقد انهى الكاتب قصته نهاية مأساوية. إذ لم تعجب القصة شهریار فقطع رأس شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف، بينما أصيبت أختها بالجنون.

ويتبين لنا من خلال توظيف الكاتب أنه أحال هذه المرأة إلى صمت وجعلها قاصرة لا تمتلك ألية خلاصها وهو "واقصع" مما يترجمه واقصع الشرق/السبات/الصمت فنحن في هذه القصة أمام معادلة عكسية.

صمت شهرزاد/إلغاء عنصر الحكى الشرقي.

سلطة حكى الرجل الغربي/إحلال عنصر الحكى الغربي.

فيبدو ان شهرزاد التشرق قد سكنت فعلاً عن الكلام المباح، الذي تحول الى الطرف الآخر جغرافياً وجنسياً أي الغرب/الذكر. لذا كانت نهاية شهرزاد مأساوية فقدت كل مبررات وجودها في فرنسا.

ب - شهرزاد "دوروثيه": Le voyage d'amour ou l'initiation vénitienne

يبدأ كذلك بعد انتهاء ليالي شهرزاد ليصور لنا تمرداها بالحكم بعد مقتل شهريار. تملك كل شيء (الجمال/السلطة/المال/الذكاء) ولكنها تشعر بالكآبة داخل هذا القصر الساحر. لذا فإنها تتحلى عن هوايتها السابقة "نسج الحكايات" وتبحث عن قاص يسليها؛ وهكذا تحولت من راوية إلى مستمعة وتحول فعل نسج الحكايات من فعل أنثوي إلى فعل ذكوري. وتكون عقوبة من لا يسليها عظمة "صلم أنثيه". يتصدى لها كثيرون دون أن يحصلوا برضاها. وتظفر آخر الأمر بستي جميل يحبها ولكن سرعان ما يخونها لتلتقي بعد ذلك بمرسية تدعى (جيرمين Germinie) عاشت نفس تجربة الخيانة فتشاكيا وتشحاشا لتجد كل منهما السلوى عند الأخرى وكرده فعل على ما أصابهم. حبيبة (رجل) تقرر المراتان نهائيا التخلي عن الرجال. هاتحب الحبستي الذي توصلنا إليه (شهرزاد وجرمين) هو المتماثل.

وهكذا نعد أن شهرزاد "دوروثيه" حملت الكثير:

- تحولت إلى مستمعة، تعيش حياة البدح والتره وتعاقب الاستماع ← اللذة.
- موضوع الخيانة. العلاقة/ذكر/أنثى.
- اللقاء بالفرنسية العلاقة أنثى/أنثى.

وهكذا فقد حملت هذه المرأة بكل ما يمور في الشارع الماريسي من تفسيرات وحركات اجتماعية وفكرية ونفسية كما عبرت عن فقدان التوازن في بعض العلاقات وإحلال محلها علاقات أخرى متكافئة جنسياً أنثى أنثى. إذن تحولت شهرزاد إلى مستمعة وفقدت عنصر الجمال وغرقت في لذة وحملت تطورات القرن العشرين. ومع ذلك يبقى التساؤل هنا، من هي شهرزاد المرزسية إذا فقدت خاصيتها الأساسية الكلام/الذكاء/المعرفة؟ وما هي الأسلحة التي يمنحها لها المرزسيون ليتمكنوا من إغرائهم؟

اتصال هاتفي

بقلم: ليفون أوسيبيان

ت: إبراهيم إستبولي

عن الروسية

كانت تلتصق بوجهها إلى الوسادة.. وكانت خصلات شعرها الذهبي منتشرة على الماتيسا⁽¹⁾ الزرقاء، لحاء زهري كبير يتدلى من على السرير... نور يتسرب عبر الستارة الكثيفة ..

وراء النافذة كانت السيارات تهدر.. فقد بدأ النهار منذ بفترة.. ولكن في هذه الشقة الخالية!.. لم تدرك على الفور أنها تخرجت عن نفسها.

لقد تأخرت كثيراً جداً.. تدرجتها أنها الآن لن تستطيع اللحاق حتى إلى العشاء.. وهي لم تنتبه على الفور أن هناك من ينسل مع الـ الماتيسا بالضبط هو الذي أبتظها...

كان عليها أن تذكر في عذرها لتؤخر تأخرها

لكن الهاتف كان يرن...

ولم تتمكن إيرينا من التركيز. مرت بنظرها إلى الأشياء التي كانت، كما هي العادة، مبعثرة في كل مكان. كانت أفكارها عصبية على التحكم.. والهاتف لم يتوقف.

كان المتصل رجلاً، على الأرجح، شاباً. ولم يكن من معارفها.

كان يسأل، هل هي تعرف أيغور؟

- أي أيغور؟

فقال لها الكنية.

- لا أعرف مثل هذا...

لاحقاً تبين أن الصديق.. لا، ليس صديقها.. بل صديقه أيغور قد مات. قبل عام...

(1) باتيسا: قميص قطن رفيع - المترجم.

- وماذا تريد مني؟ - سأته بعصبية.

سألها عن العلاقة بينهما...

- ولكنني لا أعرف أيعوز لك هذا؟ - فكانت تصرح هي

لكن الصوت في السماعه راح يؤكده. أن اسمها ورقم تلمونها موجودان في دفتر ملاحظاته.

- هذا يعني ان علاقة ما كانت؟

- لا أذكر... لا أذكر... مع ذلك. ربما. وما هي حاجتك لذلك؟

- سأحصل لاحقاً، حاولي أن تتذكري.

دقت نفثات سريعة.

- وما حاجتك لذلك؟.. لكن لم يعد يسمعها أحد

حاولت أن تتذكر جميع اللقاءات. المعارف. المفامرات العرامية.. ليس فقط في أماكن الاصطيااف... لكنه ككث ككثيرة... مر أمام عينها بشكل عشوائي شريط أجراء معينة من أحداث واقعية. علققت يدها في الهواء وهي تقبض على سماعة الهاتف. فقط الدقات لسريعة النتيئة ككث نحرق نصمت في العرفة لم تتذكره. حاولت ولم تستطع. وصمت السماعه في مكانها استطرت بعض الشيء. كانت مضطربة...

مرة أخرى نظرت إلى التليدون وفجأة من خلال السكون المخيم في الغرفة سمعت... كتاب... كتاب... في المطبخ.

الآن فقط راحت تصمي إلى تلك الدقات الرتيبة الخارقة لقطرات الماء المتساقطة وهي تشعر بالتوتر أكثر فأكثر. لقد بدا لها. لمبدأ ما. كما لو أن ذلك المجنول سينصل حالا أو قد يخطر بباله المجيء ويحاول والفتحام الشقة لكي يعرف رأيها حول صديقه المتوفى

اندهمت إيريسا إلى المطبخ وراحت تشد الحنفيه بقوة ويعتف. توقف الماء عن السقوط، وخيم هدوء تام...

لماذا لم تتذكر المطر في لينينغراد. عندما لأول مرة في حياتها، مذ أصبحت يانعة. راحت تركض حافية القدمين في شارع تمسكي وهي تضحك. إذ كانت ترى كيف أن الناس يختبئون تحت المظلات والسقائف...

كان مساء باكراً، وكان يهطل مطر تموز العزير، والسر قد «مشال»
بالقاعات الكبيرة راحت تركض وتخوض برك الماء بمقدميها الحافيتين فكانت
ترش بالماء الدافئ الحارة الذين سارعوا للاختباء من المطر.

لم يكن صراخهم المستنكر يلحق بها..

ما خطر ببالها ليس المطر في ليلته عراده.. بل تكسر الرمل الحارق لاصابعها
على شاطئ بحر ياكو الشمس...

حاصت القدمان في الرمل، وصار السير صعباً للغاية، وعلى العموم لا توجد
ضرورة...

ماخوذة بحلق غير مفهوم بالنسبة لها ذاتها (على من هبط؟) ملأت ابريق
إبريق الشاي بالماء، بحثت طويلاً عن علبة الثقاب، أما العاز فقد اشتعل بسرعة
امتدت اليد إلى الإبريق...

لم يخطر ببالها أنو قد⁽¹⁾ في مخيم الطلائع

ذاك الموقد الاحير عندما هي انعمت بشكل حقيقي لأول مرة أثناء سيرة
الليلة الوداعية، حين لم تكن لديها القدرة على تسريع بشارتها عن وقع الضوء على
وجهه الفتي...

لقد تذكرت ورقة الإعلانات الحمراء⁽²⁾.

سنة من الخطرين الشبان الواسمين المتبرحين كانوا ينشرون من عليها بعبور
حزينة، حاشية..

رن الهاتف.

لم تكن تصل الى الهاتف حتى فعد، انتظرت. لم يرن من جديد.

أرادت أن تذهب إلى الغرفة، لكنها عادت لأمر ما، شئت نظرها إلى الهاتف
راحت تتحسس على سماعة الهاتف الحصرياء شرحاً سطحيًا، بصعوبة يمكن
ملاحظته قرب الميكروفون، شرح متعرج ومسل بعض الشيء.

لبست ثيابها بسرعة، كما لو أنها بالظنيط كانت تخاف، ان يضبطوها
عازية، وعندما بدأت تضع الماكياج على وجهها، قرع جرس الباب.

⁽¹⁾ الموقد. يقصد هنا الموقد الذي يشعله الأولاد أو الشبان والمتيات في معسكر للطلائع.
ويحتفون حول له ليتصوروا وقتاً ممتعاً مع الأسمان والصرف على اعتبار الذي هو آلة
موسيقية شعبية كما يعود عندما. المترجم

⁽²⁾ ورقة الإعلانات، المقصود بها ورقة الدعاية لمرض جماهيري مسرعي أو سينمائي أو حمل
موسيقى. والتي توزع عادة في أماكن متفرقة من المدينة ليطلع الناس عليها.

- مصلحة التعار.

قضى في سطلون جينزرت وفي قميص ناصل دفع امامه حقيبة ديبلوماسية
انيقة. وكانت تصدر منها أصوات معدنية. ومن دون انتظار الإذن مشى بثقة إلى
المطبخ. ومن دون أن ينطق بكلمة. اطلعا العاز المشتعل سدى. اذارت القبضات الاخرى
سال عن شيء ما. هي. دون أن تسمع. اشارت لرأسها بالإيجاب. ثم خرج
اعلق الباب خلفه بلا ضجة...

حدث أمر ما ..

راحت تنتقل في السقة. من دون أي صوت. فكانت تنظر إلى اشيائها. دون أن
تعرفها. لم يكن ذلك يخيفها. لا. ببساطة. ان هذا لم يسبق أن حدث معها حتى
وهي في متحف تريتاكوفا⁽¹⁾ وفي الارميتاج⁽²⁾. حين حاولت الانصهار مع كل ما
هو عظيم وكل ما هو خالد. أما الآن... شيء ما غير مأثوف قد اكشف لها هبة. .
ليس للعقل. بل للقلب...

راحت مسحورة تتأمل الجدار الأبيض المشتق.

بمجرد ان فتحت اريد الباب الرئيسي للمدينة اندفع إلى داخلها ضجيج
الترامواي القديم ذي اللونين الأحمر والأصفر واصفها بصوته وعندما. مع قفظة
وصرير المحلات حيث سرعة الترامواي على المنعطف. وبعد ثوان من التردد لحقت
به بسرعة وقمرت إلى دواية المدخل الذي كان مائه الله نعم لدا. مفتوحا. وراحت.
وهي واقفة هناك تتجول. بقلب مضطرب عبر النوارخ الخسنة للمدينة المغمورة
ناشعة الشمس. كانت الاشجار تقف قريبة لدرجة انها لم تستمع كصح رغبتها
لتمد يدها لتسحبها على الفور. لكن بعد أن علقت بين الأصابع التي لدستها
الصدمة وريقة خضراء. ابتسمت ايرينا. قذفت بالورقة في الهواء. ولكنها لم تطر
بعيدا .. ولقد حاولت اللحاق بإيرينا. لتأخر بلا أمل. ولتسقط بعيدا خلف
الترامواي فوق حجارة الشارع.

⁽¹⁾ متحف تريتاكوفا. واحد من اصخم متاحف الثقافة والفنية في العالم. يوجد في موسكو.
تأسس عام 1856 كمكتبة خاص من قبل صاحبه ب م تريتاكوفا وفي عام 1892 قدم

صاحبه بإهدائه مع ما يسمه من لوحات إلى مدينة موسكو . المترجم
⁽²⁾ ارميتاج. (من الكلمة الفرنسية Ermitage = مكان للانعزال). احد أهم المتاحف الفنية
والتاريخية في العالم. يوجد في مدينة بطرسبورغ الروسية. تم تأسيسه عام 1764 في عهد
إيكاترينا الثانية. المترجم

- من حاجة تدبكرة؟ وعلى العموم، أيتها الفتاة، لا يحور الوقوف على الدواسة!، كان واضحاً أن بانعة التذاكر لم تكن راضية.

أجابت ايرينا بانسامة كسولة، قصرت عن الدواسة. وراحت تجري في الشارع سهولة وبحرية.

تجمد وجه بانعة التذاكر لثوان معدودة، ثم سقط شعاع الشمس على الزجاج واختفى الوجه. بالقرب من مخزن السمانة بجانب ساحة محطة القطر التقت ايرينا بمعلمتها المحور

بولينا؟ بولينا... وما هو اسم أبيها⁽¹⁾؟

هل إني نسيت ذلك أيضاً؟

بحيلة، في يوم ما طويلة ودقيقة المظهر، وكانت معلمة مادة الأدب خلال أعوام المدرسة توحى بالاحترام بل وبالخوف، أما الآن، وقد شاخت وابحت، فإن المحور مع سلة شكية، وكانت تستدعي الشقة اندفعت ايرينا لمساعدتها

أرادت لو تقول لها كلمات دافئة ورقية تكفي ثم تحد الكلمات المناسبة، أما أن تتكلم عن نفسها فنه يكن لديها رغبة البتة. وقد فهدت المحور، الشمطاء ذلك هورا. هكذا مثلاً، وحده تبدل لال عارون لا معنى لب.

كانت بولينا ياكوفلينا تعيش في الحديق الساس في بيت جيد بالرغم من صكوته قديما، على شرفة المساعدة لجنابق التالي فكان يهدف لثد سيميري كبير له ويركك طويل، قليل الحركة كان يمدد خال عنى الأرجح، مند زمن طويل، كانت الشمس تحرق له ظهوره. مع ذلك هو فقط كان يصيق عينيه وحيانا يشحهما نصف فتحة لكي يلقي نظرة لا مبالية على الحركة الحاصلة على المدرج... بينما كانت المعلمة منشغلة بالمفاتيح، اقتطعت ايرينا بحذر بعض المرتديلا من السلة ورمتها بالقرب منها لكن القسط لم يبد اية حركة هو فقط "انسيم" بحرية، على طريقته، على طريقة القحط.

اخيراً وجدت بولينا ياكوفلينا المفتاح المطلوب ودخلت إلى الشقة

توقعت ايرينا أن تشاهد أشياء مألوفة علاقية قديمة للشباب، حرة رانعة للزجاجيات، ساعة موروثة من جد الجد، قديمة جداً، التي كان لها، كما تتذكر ايرينا، رقاص منحني. ولذلك لم تكن الساعة دقيقة أبداً، لكنها لم تجد شيئاً من كل هذا. كان يقف مشجب فنلندي عصري مع امرأة وخرن صغيرة، ثم رأت وجهها

(1) من الدارج أن يتم التوجه إلى شخص آخر باسمه متبعاً ماسم أبيه تعبيراً عن الاحترام، فيقال اندريه سير عيميش.. مثلاً.

وقد شاح. بدون تحميل وارتعت المدرسة، المعهد الزواج. الطلاق كل هذا مر في لحظة.

بعدهما مباشرة تقريباً دخلت جارة بولينا ياكوفلينا، الحالة كلاً⁽¹⁾ لم تكن إيرينا قد رأتها من قبل

دخلت إلى الصالون احصرت بولينا ياكوفلينا فاجين المناسبات⁽²⁾ جلس يشرب الشاي تبين أن الحالة كلاً امرأة طريفة، راحت على الفور تقص حكايات عن العصافير والذين ينتحرون وعن المصايين بالروضة.

جلست إيرينا، اصغت ومن ثم بهدوء قامت واخرت من المكتبة.

في اللحظة التي لاح في يدي بولينا ياكوفلينا قفاز مرس المسح. والخالة بدأت قصتها الجديدة وقعت عيننا إيرينا على كتاب معروف لها، معروف حتى الصميم، متهرىء من كثرة التداول، كم مصى من السنين؟ كم كسرت في وشاحت؟..

بظرت إلى مجلد كتابها المحبوب وقد خالفت ان تلمس ابتعدت الى الطاولة ثم عادت من جديد

احيراً، يحذر، كتب لو انها كانت تحس شيئاً قد احببت الكتاب عن الرف، فتحته لا على التعيين.

قرت كلمات ما، لا تعجب شيء، وفجأة ضعى عليها التبريد بقوة ويحلاوة. حين كانت حياتها قد بدأت لتلو، وحين كانت تصدق الكثير مما يقال ..

حبست إيرينا أنفاسها.. حتى أن الحالة صمتت وراحت تنشر بالثلاثة النصية على صحن المرسى.

لكن إيرينا خلال لحظات لم تعد تسمع حتى تلك الأصوات لقد خيم الصمت... من حولها.

خرجها من حالة الصمت صوت بولينا ياكوفلينا، فقد نادت إيرينا، بعد أن فنشت في المكتبة وسحبت صورة مصفرة، صف المتخرج، وجود شية جميلة وسعيدة.

(1) كلاً، اسم التصغير أو الدلع من كلاًفديا.. المترجم

(2) درجت العادة عند العائلات الروسية أن تشرب الشاي بالمناسبات في فح حين مخصصة لذلك، محتلمة عن تلك التي تستخدمها بشكل يومي في المطبخ. إذ قد تكون هذه من النوع مختلفة وليست شية. الخ. بينما الاحتمالية تكون عادة من نفس النوع وكذلك الصحن وغالباً من النوع الجديد. المترجم.

أثقت العجوز نظرة سريعة على الصورة ثم أشارت بإصبعها إلى الغتري بجانب إيرينا^(١).

- من هذا؟

- شورا الكيف. كانوا يجلسان في مقعد واحد. اجابت المعلمة.

- هذا كل شيء؟

لم تمنع بولينا ياكوفلنا

- لكن، من صار هو؟ استوضحت العجوز.

- لا أعرف. وثاذا انت، ابتها الخالة صلاها. اهتمت بالموضوع؟

- عينا صادقتان حتى العظم كمن ضويلاً يكنيه ذلك؟..

من صار. واين هو الآن شورك^(٢) الكيف. إيرينا ايضاً لم تكن تعرف. في إحدى المرات كتبت لها. لكنها لم تجبه.. فحاة ملاً كيانها جمود غريب منهم. عجزت عن التحرك من مكانها راحت تسمع فقط. وهي تنظر في البعيد. حلف الحائط. صوت العجوز الرتيب.

- كانت امرأة جميلة شديدة. كان حماها أحداً. حناً تروجت بنجاح والزواج كان مناسباً وكان يسهلها. كان يحب شعل! لكن خشية أنه مع حلول الربيع في كل عام كان يحدث لها شيء شريد. لم تكن طبيعية. في إحدى المرات هربت إلى المعرض.

ما ان حولت إيرينا نظرها عن غلاف الكتاب حتى رايلها الجمود هو الذي كان يجديها إليه بقوة عربية.

ابتعدت إيرينا نحو النافذة. هناك تحت. كان ثلاثة أولاد يركضون في العوش: اثنان وهما يشيطانان. راحا يركضان. والثالث. يجري خلفهما كان يجري ويقتف بالحبارة...

- مرة تجهزت. قالت لزوجها إنها داهية إلى الجارة. لكنها انطلقت إلى المترو. تنحّت حائماً بعض الشيء، لكي لا يتمكن أحد من عرفلتها. ورمت نفسها تحت القطار...

خلف النافذة. أخيراً أصاب الصغير أحدهما.

هوقع ذاك أرضاً.

^(١) إيرينا. اسم التصغير من إيرينا. المترجم.

^(٢) شورك. اسم التصغير من شورا. وشورا بنووه اسم للتصغير من ساشا أي الكساندر. المترجم

ركض الثاني عائداً وصنّع الصغير.

ايرينا، كلما كانت تعمل من قبل، طلبت أن تستعير من بولينا ياكوفليفنا كتابها المحب، واعدة إياها أن تعيده بعد أيام. ودّعتهما ثم خرجت

على فسحة الدرج كانت المرتديلا قد أصبحت في خسر كان. والقط كان لا يزال مستلقيا على حافة الناهدة. عند ظهورها رفع القط رأسه بحركة ملكية. وانعم عليها بنظرة، رقيقة ومعبرة.

مست ايرينا في الشارع، سارت بخطى مسرعة. مع انها لم تكن مضطرة للعجلة.

حملت الريح من خلفها قطعة من الورقة الحمراء للدعاية.

كانت الفيوم تطير في السماء وهي تارة تحجب وتارة تكتف الشمس. والمدينة تبدو تارة رمادية، ووضيعة في ازدهارها، وتارة أخرى تنتعش ممعمة بالدهء والصود. وعندها فإن طوفان الناس والسيارات لم يكن يبدو غريبا.

طارت ورقة الإعلانات بمحادثة عدة إعلانات المسرح وهامم الوسيمون المشهورون المشهورون السنة يعرضون للنظر الى ايرينا مرّة مرة سوف يستمرون في الطيران حتى هطول المطر الأول. الذي سيلفنه بالأرض وسيحنطهم مع الوحل

لم تكن ايرينا تدري الى ان هي مشحولة حد ما غير مرئي كان يتودها عبر ارق المدينة. هجاة توقفت جلست أدارت ظهرها الى واجهة راحية وفتحت الكتاب.

لقد استعرقها الكتاب على الفور. ايرينا نمت كل شيء.

توقف الزمن.

أثناء ذلك. حاولوا التحدث معها، حاولوا دعوتها إلى السينما، الملهى... بعد ذلك بطقوا تعليقات ثيمة بخصوص شكلها وسلوكها... ثم راحوا يتمحصونها عن كتب. لكنها لم تبد أية استجابة...

كانت الشمس تختفي تارة وتظهر تارة.

والريح تطرد وتطرد مزق الجرائد. وأوراق الشجر الصفراء الجافة. وكانت أعقاب السجائر تتواثب بخمة على الإسملت. ليس بعيدا ناء مسجل صوت طالش. وراحت التراموايات تجري مسرعة والاولاد يقمزون من على درجاتها والنساء الحساسات تشقى، وفي مكان ما على الصفحات كان البحر هائجا، واجهات المخازن مملوءة بالسلع. ومساح الأحذية يموت بهدوء.

كانت تقرا بسرعة وبدون ترتيب. تمتثل من البداية الى النهاية. من النهاية الى المنتصف.

لم تكن حالياً معجبة بكل شيء. لكن كانت هناك أماكن مدهشة حتى الاعماق: هجاء أحدهم قال بصوت خافت.. الدعاية الحمراء.

على الأرجح. هو قال شيئاً آخر أيضاً. لكن وصلتها هاتان الكلمتان فقط. من هناك. من عالم صاحب مليء بالأصوات. بالروائح واللمسات

توترت إيرينا. كما لو أنها توقعات ان تسمع عن أولئك الموسمين الذين راحت الريح تكسر نهم الشوارع. لكن حتى واقفاً على مسافة حوالي حطوتين. كان يحكي لصديقه أحداث الفيلم

فيلم بكل بساطة.

وفيه أيضاً عن الدعاية الحمراء. عشرون شاياً فرنسياً وهتافاً واحدة. مشاركون في المقاومة. قام النازيون قبل اعدامهم بتصويرهم مرةً للآخرين. ومن ثم طبعوا ورقة دعائية. حمراء جميعهم. بوضعية حاسية. على الصورة كانوا فرنسيين. لكن في الواقع. هم لم يكونوا فرنسيين البتة عشرون شاباً وهتافاً واحدة.

للمرة الثالثة يقرع الحرس البتة إيرينا.

كانت تحلس عند (الداخل الى الصينها).

مال النهار نحو المساء. مع بعض البرودة.

للدرة الأخيرة تطلعت الشمس الى المدينة. وانها وقد انعكست في بركة ماء. وردية ومذنبية في آن. كانت البركة صغيرة ومتسخة. لكن المشهد هز إيرينا لدرجة أنها صلت بحسرة وقلت قرب تلحق البركة. وقد راحت حشود الناس تتحول عنها وهم يحملون أعباءهم وهمومهم! الى ما بين الأنوية الرمادية. وآلاف النوافذ التي كانت تكس خلعها مؤقتاً. حتى المساء. حتى اجتماع العائلات.

مشادات. أحزان. أفراح...

تدهق خليط الأصوات في الشوارع وزاح ينتشر في الاقصية والأزقة. ليلبلغ ككل من لم يوصد على نفسه باب شقته. راحت مسجلات الصوت ترمجر. نيكولا ي اوزيروف⁽¹⁾ كعاد يمزق حنجرتة وهو يعلق على المباراة. راح المشتدون يصفرون في الصناء. وفجأة سمعت بالقرب منها صوتاً مألوفاً جداً. يصدر من مسجل صوت منزلي. وهو يكرريما للمرة المائة. "عشق النساء"! لقد بدا لها غريباً أنها ظلت

(1) اوزيروف. معلق رياضي معروف. المترجم.

سنوات طويلة تعشق هدد الأغنية عشق عابدة!! الصوت المتوتر للمطرب لم يكن ناعماً. وأما ما كان يغنيه. فقد بدا وضعياً لدرجة أنها أرادت. ربما لأول مرة في حياتها لو تأخذ حرجاً وترميه في النافذة. في مسجل الصوت اللعين. في تلك الكذبة الكبيرة إلى ما لا نهاية. الكذبة التي كان يرددتها طبقاً لإرادة أخرى.

رسالة!

صحيح أنه كتب لها. ولكن بعد أن أصبحت متزوجة. عندها ضحكت في وروجها على رسالة شوركها الحيفة. ضاعت الرسالة مع الوقت. ولم تعد إيرينا تذكر من النص. سوى الأسطر الأولى فقط "أنا أشكر الرب لأنك كنت أول حب في حياتي. انت الحميلة العتيبة..."

دوى قصص زجاج يتكسر. صرخة شخص ما مذبول ومن ثم مقاطعة كبدرة سانية.

راحت تركض وترقص بورا تستطيع التوقف حول وفرح مبهم طارداها. وراحت تركض إلى الاستل على الشجر. على الاسمنت المزج. على الحجارة والحصى. على الأرض الرملية الجافة.

كانت الحقيبة تقبلي مستوحاة على الجانب الأيسر طلبت إيرينا من السماء مطراً غزيراً. غزيراً. لكل المهدوم كانت قد مر.

ومن جديد. كما في الصباح احتلت الأصوات ظلها دفعة واحدة. ومن خلال السكينة لم يكن يُسمع سوى حبط أرجل. صغيرة. صغيرة. نسائية. ضوئية وعحالية. سارت السيارات بلا ضجيج. بهدوء تحدث الناس. وهتف حبط. حبط أرجل.

استغرق ذلك فترة غير طويلة. ثم عادت موسيقى الشارع لتصمها. ثم. وقد أسكرها اليوم المعيش. قفزت إلى الحافلة المناسبة. ارتمت على المقعد. خلال دقائق حاولت استعادة وعيها. ثم أخرجت الكتاب من الحقيبة مع تصميم على أن تقرأه من جديد ومن بدايته. فجأة فتحته على الصفحة الثامنة وقرأت عن الفتى في البار حيث يقدمون البيرة. الفتى الذي كان قد حنكته التحارب. عندها تذكرت اللقاء في المقهى. الحديث الذي استمر خمس عشرة دقيقة. الحديث الذي لم يكن يميزه شيء. على الأرجح. أعطته رقم تلفونها... تذكرت إيرينا وجهه. عيسيه. يديه. كيف هو كان يحدجها بعينه المرحمة غير المضيق. نعم. لقد كان ذلك الصنى محنكا... والأُن لم يعد موجودا.

تذكرت صديقه. الذي وعد بأن يتصل. ولذلك لم تنتظر التصعد وراحت تصعد الدرج راكضة إلى الأعلى.

وهي تفتح الباب. لأول مرة هي لم ترتفع الوسخ الكبيرة على الباب المقفل بالجلد لشقة الجيران. ركضت إلى داخل الغرفة. أشعلت لمبة الحائط. وارتدت على الصوفا بدون أن تخلع ملابسها.

بقي الثلثون صامتاً. راحت تنتظر. طالت الدقائق. لم يتصل احد. ومن دون أن تتيه ضمت.

الشعر متناثر بكرم على الخلفية الزرقاء.

لا صوت على الإطلاق في الشقة الخالية. عتمة. فقط ضوء لمبة الحائط ينير وجهها السعيد. وجه بلا مكياج.



كوزي - سانكتا ضرر قليل لخير عميم

بقلم: فولتير

ت: وفاء شوكت

كوزي - سانكتا هي آخر الروايات الفولتيرية من حيث تاريخ نشرها، لكن من حيث تاريخ كتابتها، هي واحدة من أقدمها. إنها تعيدنا إلى أصول النوع، والتي تمثل قاعدة من القواعد التي كان يعرضها فولتير على هذا النحو (رسالة إلى "مولتو"، 5 كانون الثاني 1763) "يجب أن تكون موجزًا جدًا، سفيهاً قليلاً، وإلا فإن الوزراء، ومدام 'دو بومبادور"، والكتاب والوصيفات سيسخرون من الكتاب".

(قصة الفريفة)

إنها حكمة مثبتة زوراً، فمن "غير المسموح به صنع أذى بسيط يمكن أن ينتج عنه خير عميم كان القديس "أوغوستين" مع هذا الرأي شاملاً. كما يمكن إدراك ذلك من خلال رواية هذه المغامرة الصغيرة التي حدثت في استقفيته. أبار ولاية "سبتيموس أسيندينوس" الرومانية، والتي وردت في كتاب "مدينة الله".

كان في "هيبون" كاهن عجوز، مبتكر كبير للأخويات⁽¹⁾. ومرشد لجميع فتيان الحي، اشتهر بأنه رجل ملهم من الله، لأنه كان يهتم بالتنبؤ. وهي مهنة كان يحترفها على نحو مقبول بما فيه الكفاية. في يوم من الأيام، جافود بشابة

(1) أخوية (جمعية دينية للبر والإحسان).

تدعى كوري - سانكتا: كانت أجمل فتاة في الولاية وكان والدها والدةها "الحناسيان" ⁽¹⁾ قد أنشأها على مبادئ المضيلة الأكثر صرامة. ومن بين جميع العشاق الذين حصلت عليهم، لم يستطع أي منهم أن يسبب لها، أثناء صلواتها، حتى لحظة واحد من الشرود. وكانت قد خطبت منذ بضعة أيام إلى رجل قصير، عحور ومتجعد يدعى "كابيتو"، المستنار في محكمة الشرفين الثلكيين في "هيبرون" كان رجلاً ضئيلاً، قبطاً وكثير الطبع. لا تقتصه النشأة، لكنه كان متكلماً في الحديث، هازلاً، ومارحاً شيئاً؛ زد على ذلك أنه عيور مثل بندقي ⁽²⁾. ولم يكن ليشتنع، أبداً بأن يكون صديقاً لمعاري روجته. وكانت المخلوقة الشابة تعمل ما توسعها كفي تحبه، لأنه كان يجب أن يكون زوجها. كانت تعمل ذلك بأحسن بية في العالم، إلا أنها قلما كانت تنجح.

ذهبت لاستشارة كاهنها، لتعلم ما إذا كان زوجها سيكون سعيداً فقال لها باللهجة الحاسمة لعالم بالعيوب، "يا ابنتي، ستستب عمتك بالعديد من المصائب لكنك، في يوم من الأيام، ستستبين لحياتك زوجك ثلاث مرات

أدهش هذا الوعي الإنسي ⁽³⁾ براءة ضد الفتاة الحاملة وصايقها مقسوة بكت وطلبت تفسيراً له. لا اعتددها أن تلك الكلمات صدرت تحسب بعض المعنى الصوفي، لكن ككل التفسير الذي أعطي لها اقتصر على أن المرء يسلط له، تكن تعني أبداً ثلاثة مواعيد مع العاشق ذاته في ثلاث مقامات مختلفة

عندئذ، أطلقت كوري - سانكتا المصيححات واحتجت: حتى أنها وجهت بعض الشتائم للكاهن، وأقسمت على أنها لن تكون أبداً في عداد القديسين، إلا أنها أصبحت كذلك، كما سوف ترون.

بعد ذلك بمدة وجيزة تزوجت: كان حمل الروح أنيقاً جداً، وتحملت كصاية جميع الأحاديث السيئة التي كان عليها مكابذتها. وكل العبارات الباهتة التي تحمل معنيين، وكل النظافات المقلقة تغليقاً شيئاً، والتي يجرحون بها عادة حياء العرائس الشباب، ورقصت بطيئة خاطرة كبيرة مع بعض الشباب الجميلين جداً، والمليحين جداً، الذين كان زوجها يجد أن هيئاتهم هي الأسوأ في العالم.

استلقت في السرير قرب "كابيتو" القصير، مع شيء من التقرُّر. أمصت جزءاً كبيراً من الليل نائمة، واستيقظت شاردة الذهن، غير أنها حلمت بزوها أقل مما

(1) جنسية (مدد أخلاقي مسيحي متشدّد).

(2) بندقي (من مدينة البندقية بإيطاليا).

(3) الوعي الإنسي (جواب الإله عن السؤال الموجّه إليه)

حللت بشاب يدعى "ريالدو". وكانت قد أمنت إيماناً بليداً به دون أن تعلم شيئاً حول الأمر. كان يبدو أن هذا الشاب قد شكّل بيديّ "الحب" له تأقّه في الحرص والكلج وجسارته ومكره: وكان شخصاً غير متحفظ قليلاً. لكنه لم يكن كذلك إلا مع اللاتي كن يرعن في ذلك كثيرًا وكان هائن ساء "هيبون". وكان قد أفسد ما بين جميع نساء المدينة. وما بين جميع الأزواج وجميع الامهات كان عادةً يحب بطيش. ويابتذال قليلاً. لكنه أحب كوري. سانكتا برعة ودوق. وأحبها أيضاً بولع كبير. لا سيما وأن استمالتها كانت شديدة الصعوبة.

حرص في نداء الأمر. كرجل بيبيه. على أن يرصّي الزوج. فأخذ يمتد لعقد صداقة معه. فكان يمدح مظهره. وروحه المرحّة والطريقة كما كان يخرّ المال أمامه في اللعب. ويبوح له. بكل يوم. بسرّ لا قيمة له. كانت كوري. سانكتا تحدد. في المقابل. الشخص الأنطى في العالم وصارت تحبه. أكثر مما كانت تعتقد. لم يحدثها قلبها بذلك طلاق لكن قلب روحها حادّه به بدلاً منها. ومع انه كان يملك حسن الكرامة كونه الذي كان باستطاعة شخص ضئيل امتلاكه. حادّه قلبه. في آخر خطف من ريات "ريالدو" له تكن له وحده. فقطع علاقته به متذرعاً بحجة غير هامة. ونهاد على دخول منزله.

غصبت كوري. سانكتا من ذلك ضمير. ولم تحرق على النطق بشيء. وأمضى "ريالدو" وقتّه ظنه. وقد هام بها اضطرّ حراء الصعوبات. في ترصد اللحظات لرؤيتها. فنكر في لبس راضب وفي لباس بنعة نوسائل الريسة بالمرق. ومحرّك للدمى: لكنه لم يفعل ما يكفي قط ليحوّز بعشيقته وفعل أكثر مما ينبغي كي لا يتعرّف عليه الزوج لو أن كوري. سانكتا كانت موافقة عشيقها. لكانا اتخذاً جميع الاحتياطات. كي لا يرقاب الزوج شيء. لكن. بما أنها كانت تقاوم ميلها. ولم يكن لديها شيء تأخذه على نفسها. كانت تتخذ كل شيء. ما خلا الظواهر. وكان زوجها يعتقد بأنها مذنبه جداً

كان الرجل السادح القصير. حائناً جداً. وكان يتصوّر بأن شره يتعلّق بإخلاص زوجته فأهاناً بقسوة. وعاقبها لأن الناس كانوا يجدونها جميلة. ووجدت نفسها في القلع موقّعة يمكن أن تجد فيه امرأة نفسها: مُثمة جواراً. ومُتانة من قبل روح كانت مخلصه له. ومتألّمة نفسياً وممزّقة بهوى عنيف تحاول التعلّب عليه.

وظنّت أنه إذا ما توقّف عشيقها عن ملاحقاته. فإن بإمكان زوجها أن يوقف أعماله الجائرة. وأنها ستكون سعيدة لتبرأ من حبس لم يعد شيء يعذّيه أبداً. وبهذا القصد. جازفت بكتابة هذه الرسالة إلى "ريالدو":

إذا ما كنت تملك النصيلة، توقفت عن جعلي تعيسة انك تحيي، ويعرضني حبك الى شكوك، وقهر من اتحدثه سيد نفسي بقية حياتي. ان شاء الله ستكون هذه هي المحاربة الوحيدة التي سيكون على النعزم لحضرها رافة بي. وقت ملاحقاتك، انني اتوسل إليك بحق هذا الحد ذاته الذي يصنع شقاءك وشقائي، والذي لن يستطيع أبدا إسعادك.

لم تتوقع كوري - سانكتا المسكينة ان رسالة رفيقة بهذا القدر، ولو انها عسيرة جدا، سيكون لها تأثير معاكس تماما لما كانت تأمله، فاهبت قلب عشيقتها اكثر من اي وقت مضى، فعزم على تعريض حياته للخطر ليري عشيقتها.

كان كابيئو احمق لدرجة انه اراد ان يكون على علم بكل شيء فكان لديه حواسيس حيدون، وحذر من ان "ريبالدو" قد تحس في زي راهب كرملي منتحل لكي يتوكل من زوجته، فظن نفسه هالكا - لقد تصور ان ري راهب كرملي كان اكثر خطورة بكثير من اي ري حر عنى شرف الروح فوضع رجالا للمراقبة لينهزموا الا ان "ريبالدو" هادوا، له الخدمة على نحو اذ عن اللزوم، عند دخول الشاب الى المنزل، استقبله اولئك السادة فصرح عينا انه كان راهبا كرمليا شريفا جدا، وان رجال الدين نفقراء لا يفهمون ساهة الحرية فصرعوه بصرة مضى الراس، ومات بعد خمسة عشر يوما من حراره تحت النظر له بكنه نساء المدينة جميعا، وضانت كوري - سانكتا شديدة الحر حتى "كابيئو" ذاته كان حائقا، لكن لسبب آخر، وهو انه وجد نفسه يتحمل مسؤولية قصبة حينئذ جدا.

كان "ريبالدو" قريبا لحاكم مقاطعة "اسبينديوس"، وأراد هذا "الروماني" ان يعاقب هذا الاعتيال عقابا رادعا، ولما كانت له بعض الخصومات في ما مضى مع محكمة المشهرين الملكيين في "جيبون"، فلم يشق عليه ان يكون لديه ما يكفل له شق مستشار منهم، وكان مسرورا جدا لأن القرعة وقعت على "كابيئو"، الذي كان القاضي الاقصر والمزهو الاكبر بنمسه والاكثر جهنمية في البلاد.

كانت كوري - سانكتا قد رأت بطبيعة الحال، اغتيال عشيقتها وكانت قريبة جدا من رؤية شق زوجها، وكل ذلك لأنها كانت شريفة، ولو أنها، كما سبق وقلت، وهبت حينها "لريبالدو"، لكان الزوج قد خضع على نحو افضل بكثير.

وهكذا تمت نصف نبوءة الكاهن، وتذكرت، عندئذ، كوري - سانكتا من حديث الوحي الإلهي، وخافت كثيرا من أن يتحقق ما بقي منه لكن، وبعد أن فكرت مليا بأن من غير الممكن التغلب على قدرنا، استسلمت للعناية الإلهية، التي قادتها عبر طرقات العالم الأكثر استقامة.

كان حاكم مقاطعة "سينديتوس" الطاغية رجلاً ماجناً أكثر منه شهوانياً. قبلما يتلوى بالتمهيدات، شرساً، ماثوفاً، بعثلاً حقيقياً للحامية، موثقراً جداً في الإقليم. وكانت له علاقات مع جميع نساء "هيبون"، كي لا يحتلش معه وحيداً.

استدعى السيدة كوزي - سانكتا إلى مسكنه الخاص وصلت إليه مستحبة إلا أن ذلك راد من ممانتها. قال لها: "يا سيدتي"، زوجك سيثنيق، وأمر إبقاده يتوقف عليك وحدك". قالت له السيدة: "أضحى بحياتي من أجل إبقاده حياته"، فاجابها الحاكم الطاغية: "ليس هذا ما نلتهمه منك". قالت: "ما العمل إذا؟" عاد الحاكم يقول: "لا أريد سوى ليلة من ليلائك". قالت كوزي: "سانكتا، إنها ليست من حقّي، إنها ملكة لزوجي، أحد حياتي لأنقاذك، لكني لا أستطيع منح شيء". قال الحاكم: "لكن إذا ما وافق زوجك على ذلك؟" اجابت السيدة: "أنا السيد، كل امرئ يصنع بملكه ما يشاء، لكني أعرف زوجي، لن يفعل شيئاً من ذلك، إنه رجل قصير وعنيد، وهو حديد تماماً ترك نصه يثنيق بدلاً من أن يسمح بأن يمسي أحد بأنمله". قال القاضي: بحق: "سوف نرى ذلك".

طلب مثول المحرم بين يديه فوراً، ثم اقترح عليه أن يثنيق، أو يكون زوجاً مخدوعاً، ثم يكن نائباً لمجدال ليردّد نداءه، إلا أن ائرجح الطبيب الصغير ارتضى الأمر مكرهاً، وفعل أخيراً ما فعل أي شخص حر سيفعله في مكانه، وأنقذت زوجته حياته رافة به، وكانت تلحك هي ثرة الأولى من الثرات الثلاث.

وفي اليوم ذاته مرض ابنه مرضاً قريباً جداً ومحبولاً من قبل جميع أطباء "هيبون"، ثم يكن سوى واحد منهم يعلم خفايا هذا المرض: وهو يسكن في "أكبلا"، على بعد عدة أميال من "هيبون" آنذاك، كان من غير المسموح به لطبيب مستتر في مدينة مغادرتها ليذهب ويمارس مهنته في مدينة أخرى، فاضطرت كوزي - سانكتا إلى أن تتوجه إلى منزله في "أكبلا" مع شقيق لها، وكانت تحبه بحنان، في الطريق، أوقفها قطاع الطريق، ووجدوا قائدهم حميلة جداً، وبما أنهم كانوا على وشك قتل شقيقها، اقترب منها، وقال لها إنها إذا ما أرادت أن تتلطف قليلاً فإنهم لن يقتلوا شقيقها، وإن ذلك سوف لن يكلها شيئاً، وكانت المسألة ملحة؛ لقد ابتذنت لتبوء حياة زوجها، الذي لم تكن تحبه كثيراً؛ وهاهي ستمتد شقيقاً تحبه حباً جماً: رد على ذلك أن الخطر المهدق بابنها كان يقلقها؛ لم تكن هناك لحظة واحدة تضيعها، استغفرت الله، وفعلت كل ما طلب منها؛ وكانت تلحك هي المرة الثانية من الثرات الثلاث.

وصلت في اليوم ذاته إلى "أكبلا"، وأقامت في بيت الطبيب كان طبيباً من أولئك الأطباء المطابقين لذوق العصر. الذين ترسل النساء في طلبهم عندما يعانين مما يسمى الهيو أو عندما لا يعانين من أي شيء إطلاقاً. فكان الصديق الحميم لمعصين. والعشيق للأخريات، رجل مهذب، محاسن، ومن جهة أخرى مختلف قليلاً مع "الكليّة". وكان قد سخر منها كثيراً في المسابقات.

شرحت له كوري - ساكتا مرض ابنتها. ولقد كنت له "سينترس" (1) كبيراً سألت بظركم إلى أن السينترس الكبير يساوي، في نقد "فرنسا" ألف ريال وأكثر) فقال لها الطبيب العزل: "لا أطمح إلى أن تُسدّد لي أتعالي بهذه العملة. يا سيدي، سأقدم لك كل مالي، إذا ما كان هذا التعويض يلانمك ككثير للعلاج الذي تستطيعين القيام به. اشعيني فقط من المرض الذي تسببينه لي. وسأشفي ابنك".

بدأ هذا العرض شريعاً للسيدة، لكن القدر كان قد عودها على الأشياء الغريبة. وكان الطبيب متعلد الرأي ولا يريد نمباً آخر لعلاجها. ولم يكن لدى كوري - ساكتا روحاً تستنبره البتة. فهل تترك ابناً تحبه يموت ولا تقدم أصغر مساعدة في العالم. كانت تستمع تقدبها له! وضاماً ما حيدة بقدر ما كانت شقية حيدة.

فاشرت العلاج بالشمس الذي فُتِلَ منها. وكانت تلك هي المرة الأخيرة من المرات الثلاث.

عادت إلى "حيبون" مع شقيقتها، الذي لم يكن يتوقف عن شكرها منول لطريق، على الشجاعة التي أنقذت بها حياته.

وهكذا، فإن كوري - ساكتا، ولأنها كان عصفه جداً، فذلك عشيقها، وحكم على زوجها بالموث. ولأنها كانت مجاملة أبقت على حيوات شقيقتها، وابنتها وزوجها. وقد وجدوا أن امرأة كمثلها كانت ضرورية جداً في العائلة. وقدسوها بعد وفاتها. لأنها نعت أهلها هذا النفع الكثير كله بإدلائها بنفسها. ونقشوا على قبرها.

ضرر قليل لخبر عميم.



(1) سينترس (نقد فرنسي قديم).

الظل

بقلم: هانس أندرسون

ت. عبد الكريم ناصيف

في البلدان الحارة، يا إلهي! لكم تحرق الشمس الناس بتواظفها حتى يعدوا سمر الوجود تماماً كحشيب الماهوغياني. وفي البلدان الأشد حرارة تحترق بشرتهم حتى يصيحوا رنوجاً سوداً. لكن الآن سنسمع فقط حكاية رجل متعلم اشتغل مباشرة من إقليم بارد إلى إقليم حار. حيث ظل منى ما يبدو أنه بإمكانه أن يتحول هنا وهناك وكأنه في سدد لكن سرعان ما أفلح عن تلك العادة. فخلال النهار كان هو والناس العاقنون جميعاً مضطرون للمكون في مزاربه وقد اعتلوا بوابهم وبوافذهم، حتى لتبدو وكأنها كنها في سدد عميق. وهي حالبة لا أحد فيها ولكي يزداد الطين بلة كان شرعه لضيق في المنزل الطويلة. قد بقي بطريقة تجعله تحت وهج الشمس الحارقة من الصباح حتى المساء. وكان ذلك أشد وطأة فعلاً من أن يتحممه الإنسان كان الرجل المتعلم الآتي من البلاد الباردة، وهو شاب دسكي. يشعر وكأنه في فرن شديد الحرارة ولقد أثر فيه ذلك حتى عدا لأحلامه. بل أن مله بدأ يتقلص وينكمش. ذلك أن الشمس أثرت فيه كثيراً إلى درجة بدا معها أصال بكثير مما كان في بلاده. وكان كلاهما، هو وظله، لا يعودان للحياة إلا بعد أن تغيب الشمس.

لقد كان منظرًا بالغ الإدهاش حقاً. إذ ما إن كان يؤتى بالمصباح إلى الغرفة حتى يمتد الظل على طول الجدار صاعداً حتى السقف. وكان مضطراً لأن يتمدد كي يستعيد قوته. لهذا، كان الرجل يخرج إلى الشرفة كي يأخذ كامل امتداده وبما أن النجوم كانت تظهر في السماء الصافية البهيجة، فقد كان يشعر بأنه يعود للحياة من جديد!! إلى شرفات الشارع كلها ولكل نافذة شرفة في البلدان الحارة. كان الناس يخرجون. إذ لا بد لك من الهواء، حتى وإن كنت قد اعتدت أن تكون كحشيب الماهوغياني. وهكذا، فوق وتحت على حد سواء.

كان كل شيء يبدو وملؤد الحياة. صامعو الاحدية. الحباطون. الناس كلهم يتحركون إلى الشارع. الطاولات تمتد. الكراسي تصنف والمصابيح تصاء. مبات المصابيح تصاء. بعض الناس يتحدثون. بعضهم يعنون. آخرون يتسكعون. عربات تدح. حمير تمر وأجراسها ترن دن. دن.. دن.. دن. دن. كما تقام هناك مأتم وتسمع ترانيم. فيما يطلق النصبية المفرقات ويأتي رنين الأجراس من الكنائس. أجل. ثمة الكثير مما يجري هناك في الشارع. فقط في المنزل المقابل مباشرة لمنزل الرجل المتعلم. لم يكن يسمع صوت ولا يشاهد أثر للحياة مع ذلك. كان ثمة من يعيش هناك. إذ كانت رهور على الشرفة تنمو نموًا رائعًا تحت أشعة الشمس الحارة ولم تكن لتعمل لذلك دون أن تروى بالماء. إذن لا بد أن أحدًا يرونها. لا بد أن هناك بابًا في المنزل عدا عن ذلك. كان الباب يصتح عند كل ماء. لكن الداخل يظل معتمًا. على الاقل العرفة الامامية رغم أن نغمة من موسيقى كانت تأتي من الداخل البعيد. حبل للعرب المتعلم أن الموسيقى غريبة تمامًا. لكن ربما كان ذلك من سنوات خباته فقط. ذلك أنه باستثناء الشمس ذاتها. كان يجد كل شيء غريبًا عجبًا هناك في السدان الحارة. صاحب منزله قبل انه لم يكن يعلم من يكن المنزل المقابل. لا أحد يمكن رؤيته هناك. اب الموسيقى فقد كان يحددها مصجرة متعبة.. وكان أحدًا ما يجلس ويعرف قطعة موسيقى ليس باستطاعته الخفي بها. إنها القطعة نفسها دائمًا. سنانق غريبًا لها. لا ينشأ بشو ل نفسه. لكنه لا يتقنها. مهما يعزف ويعزف التمريل عليها.

دلت ليلة استيقظت العريب. كان قد غشى وبات شرفته مفتوح. الستارة امامه كانت قد تحركت جانبًا بفعل الريح. وقس غريب من ضوء بدا ومكانه يأتي من شرفة الجار المقابل. الزهور كلها كانت تسلمع بأني الاثوان. وهناك وسط الأزهار. كانت تنتصب هناك رشيقة رائعة الجمال.

هي نفسها كانت تبدو وكأنها تشع وتسطع فقد بهر منظرها عينيه بكل الإبهار. إذ كان قد فتح عينيه على سمعتهما بالتحقيقة. وكان قد افاق لتود وث الرجل من سريره منسلًا خلف الستارة. ولكن الفتاة ذهبت. القه ذهب والأزهار فقدت سطوعها الرائع. رغم أنها كانت ما تزال منتصبه كعادتها. الباب كان مواربا ومن ركن قصي للعرفة جاء لحن الموسيقى رقيقًا ساحرًا إلى درجة يمكنها أن تمهد الطريق في الحال للأفكار الشاعرية. مع ذلك كان ثمة نوع من السحر. من تراه يعيش هناك؟ أين تراه الطريق الصحيح إلى الداخل؟ الطابق الأرضي كله كان مشغولًا بالحوانيت. والناس. ربما لم يكن باستطاعتهم أن يظلوا داخلين خارجين منها.

دات مساء. كان العريب يجلس على شرفته وخلقه مصباح مشتعل دغرفة وهكذا انعكس طله بشكل طبيعي على جدار جاره. اجل. هناك انعكس. قالته بين زهار الشرفة. تحرك العريب متحرك فثله. بالاسلوب نفسه الذي تحرك به الظلال. "أظن ان حياي هو الشيء الوحيد الحي الذي يطق رؤيته هناك" قال الرجل المتعلم "انظر ما اروع جلسته هناك بين الارهار. الباب نصت مفتوح. هياي حط ان يحتس الظل بطيرة إلى الداخل يتطلع في ما حونه ثم يعود ويحبرني بما رأى: "هياي دن كس مفيدا لفسك" قال مارحما "لطيف". ادخل. حس. ان تدخل؟ اوما يراسه للظل فرد الظل بإيحاءة مماثلة. حس. هلم ادن. لكن فكر بالعودة. وانتص العريب واقفا ففعل الظل على شرفة الحار مثله. دار العريب حول نفسه فدار الظل. وكان باستطاعة كل من يراقب يحذر أن يرى أن الظل دخل عبر باب الشرفة الموارب في اللحظة نفسها التي دخل فيها العريب غرفته وانزل الستارة الطويلة خلفه.

في الصباح التالي. خرج المتعلم كفي يشرب قهوته ويشتر الحرائد. هياي "هنت وهو يتمشى تحت أشعة الشمس عجايب طلي" ان هو حقا دهس اللبنة الخاصة ولم يعد. أي شيء مزعج مخيف؟.

في غاية الانزعاج كان ليس لاحظ. نطق. بل لانه كان يعلم ان هناك قصة يعرفها انقاص. و لاني في تومش حبث السند د المارة. حول رجل بلا ظل ودها عاد الآن وروى ليه قصته فمض المؤكد انهم سيقولون انه مجرد مقتل. وذلك آخر ما يرعب فيه. لذلك عقد العزم على ان لا ياتي على نفس الامر كله وكان ذلك عين العقل.

حين حل الظلام. خرج إلى شرفته مرة أخرى. بعد ان وضع المصباح في المكان المناسب خلفه تماما، لعلمه ان الظل يجب دائما ان يتخذ من صاحبه ستارا. لكنه اخفق في جعله يخرج. قام بتطويل نفسه. بتقصيرها. لكن. ليس هناك ظل. بل لا اثر لظل. سعل.. إحم.. إحم... لكن دون جدوى.

الأمر مزعج للغاية. لكن الاشياء تنمو بسرعة كبيرة في البلدان الحارة. بعد اسبوع لاحظ. بكثير من القبطة. ان ظلا جديدا له بدأ ينمو بدءا من قدميه حيثما سار.

لا بد ان الجذور كانت ما تزال هناك. في غضون أسابيع ثلاثة. وجد أنه صار له ظل معتبر تماما، وحين بدأ يشق طريقه إلى البلدان الشمالية حيث وطنه. راح الظل ينمو وينمو إلى أن بات ضعيف ما يرغب حجما وثقلا. وصل المتعلم إلى الوطن

ودور، اكتسب عن الحق والحير والجمال في العالم. وعن الأياد والسنين التي مضت. حل. عن السنين الكثيرة.

ودات مساء كان يجلس في غرفته حين جاءته نقرة لطيفة على الباب "ادخل" هتب الرجل لكن دور ان يدخل احد. لتتو مضى إلى الباب. فتحة وهناك مكان - حسن كان شخص نحيف الى درجة مذهلة جعلته يتعمر بالارعاع والحسبي لكن الزائر كان حسن الهندم على كل حال. وثم يكن شبه شك في انه رجل ذو اعتبار "من لي الشرف بمحاضته؟" سأل المتعلم اجل كنت على يقين انك لست تعرفني" قال الغريب ذو المظهر المعتبر. "فانا الان لي حسبي الخاص بي حسبي الذي اكتسب بالعلم. والثلايس أيضا انت لم تتوقع ان تراني مزدهيا على هذا النحو. ليس كذلك؟ ترى. الا تعرف طللك القديم؟ كلا طبعا. انت لم تذكر قط ساني ساعود ثانية. على اية حال أنا الان في احسن حال. وان أردت ان اشترى حريتي. استطعت ذلك عندك حرك حزمة كبيرة من الأحكام التسمية كانت تبدل من ساعته فحشحت شه مرر يده على السلسلة الذهبية الطويلة التي كانت تحبب لعنته. اصابعه طلب كتاب فتألق بحوايه دس. ويظهرت بالغة الروعة أيضا.

"وحق الله. انت تتعلم الفسي؟" قال المتعلم باعتراف كنه؟

"حسن إنه حارق للعدو" قال نفس "لكن. كتف قرى انت عبيك خارق للعدو أيضا. وأنا. من كنت ارجح قليلا صغيرا كنت ارجح في اثر حنك. انت تعرف ذلك جيدا لكن ما ان شعرت ان ناسجنا عني ان شق طريق لنسي في هذا العالم. حتى انفصلت عنك لقد عملت جيدا لنسي لكن تملكني نوع من الحنين لأن اراك ولو مرة واحدة قبل ان تموت. لأنك ستموت. ذات يوم. وكذلك شعرت بالرغبة في ان اروز من جديد هذا الجزء من العالم. لأن المرة. كلما تعلم. يتعلق دائما بالبلد الذي جاء منه. أنا أدرك انه صار لك ظل حديد. فهل أنا مدين لك. أو له بأي شيء؟ إن كان كذلك. قل لي من فضلك؟"

"حسن. أنا لا أصدق.. أهو حقاً أنت؟" صاح المتعلم "جل. هو امر خارق للمادة. فانا لم أتصور. فقد أن استطيع مثل رجل قديم أن ينقلب مكاننا بشريا من جديد."

"قل لي لماذا أدين لك؟" قال الظل "فانا اكرد أن أكون مديناً لك بأي شكل."

"كيف يمكنك أن تتكلم على هذا النحو؟" قال المتعلم. ما هذا الدين الذي تهدر حوله؟ انت لا تدين لي بشيء بل أنا مسرور غاية السرور بنجاحك. اجلس. أيتها الصديق القديم. ودعني أسمع كيف حدث هذا كله وما الذي رأيته في منزل جارتنا المقابل. هناك في قلب البلدان الحارة."

"حسن، سأقول لك" قال الظل وهو يجلس. "لكن في هذه الحالة، عدني أنك لن تخسر أحداً، إن رأيتني في أي مكان هنا في المدينة، انني كنت ظلك. أنا أهكر بان أتزوج، فلدي من السعة ما يكفي لأن أعيل عائلة".

"لا تقلق، قال المتعلم" فلن أخبر أحداً من أنت حقاً وأعاهدك على ذلك أجل أعدك والحر يفي بوعده".

"وهكذا الظل"، قال الظل، معبراً بالطريقة الوحيدة الممكنة.

لقد كان شيئاً مدهشاً، حين تذكركم كان الظل يشبه الكائن البشري وكانت ملابسه كلها سوداء مصنوعة من أخطر الأقمشة، وكان حداؤد من الجدد المتين وقميصته تشتمل إلى الأعلى بطريقة السحاح والحافة. هذا عده عن الاحتمام السلسلة الذهبية، والخواتم الماسية التي سقى ودكرهاها، أجل، لم يكن ثمة شك فيه، فالظل كان غاية في الأناقة، وذلك ما جعله رجلاً كاملاً.

"حسن، الآن سسمع القصة الكاملة، قال الظل، دافقاً بحدانه الجلود المتين على كم الظل الجديد للرجل المنعده الذي كان يستلني ككلب مدلل عند قدميه، ولعله فعل ذلك بدافع الكرمياء، أو لأنه كتب بدمي أن يجعله يلتصق بقدميه، لقد كان الظل يستلني هناك ساكناً بدمي كدرف أن يقتقد أي شيء وقبل كل شيء كان يرغب في أن يكتشف كيف يمكن للظل أن يفصل عن صاحبه ويكسب الحق في أن يكون سيد نفسه

"من تحسب أنني وجدت فسك في شرفي الضال؟ قال الظل "رائعة الروائع ربة الشعر! لقد مكنت هناك ثلاثة أسابيع، وكان ذلك يعني وكانني عشت ثلاثة آلاف سنة وأنا أقرا كل ما تخيله الإنسان ودونه، صدقني، هكذا كان الأمر. لقد رأيت كل شيء وعرفت كل شيء".

"ربة الشعر" هفت المتعلم "أجل... أجل في المدن الكبيرة، هي دائماً تحيا مثل ناسك، ربة الشعر هذا! أجل، لقد لمحتها للحظة عابرة، لكن النعاس كان ملء عيني، هنالك، على الشرفة كانت تنتصب متلازمة تلالو أنوار الشمال، تابع يا صديقي الطيب تابع مكنت على الشرفة، ولحت الباب، ثم...؟".

"وجدت نمسي في حجرة الانتظار" قال الظل "فالعرفة التي كنت تتطلع إليها دائماً كانت حجرة انتظار ولم يكن فيها مصباح أو شمعة، بل فقط نوع من نور الشفق.

كأن بمكانك أن ترى صفاً طويلاً من غرف مختلفة الأحجام. ساطعة الإضاءة إلى درجة تبهر النظر لو أنني محببة مباشرة إلى مخدع الشعر. لكنني كنت حذراً تريثت قليلاً كما ينبغي للمرء أن يفعل.

"أجل، أنت بطيء الحركة. لكن ما ترائد رأيت بعد ذلك؟" سأل الرجل المتعلم. "رأيت كل شيء. وسوف تجمع ذلك كله. لكن فكر. أما لست تابعاً لك؟ أنا، مستقل. حين الأطلاع عدا عن مركزي الجيد وعلاقاتي المعتادة ولطف أعمام أكثر امتناناً لك إن تخاطبني بمزيد من الاحترام."

"أوه! أرجو المودة! أجب الرجل المتعلم" إنها قوة العادة فقط. تلك التي لا استطيع التخلص منها أنت على حق كل الحق يا سيدي وسوف أخذ هذا في اعتباري. لكن، الآن، من فضلك.. حدثني عن كل ما رأيت."

"أجل، كل ما رأيت." قال الظل "لأنني رأيت كل شيء وعرفت كل شيء."

"كيف كانت الغرف الداخلية؟ ماذا تشه؟" سأل الرجل المتعلم هل كانت ومكانك في غابات حصر؟ أم في ما يشبه ضيعة منسية؟ والصالات هل كانت أشبه بسماء تنيرها النجوم والثرى يقف على دروة جبل؟

"كل شيء ضار هناك قال الظل لكنني لم استطع المجيء إلى الداخل. بل مكثت في سوء شفق تلك المعرفة الامامية وضار مكاناً مناسباً حصيصاً لي. ذلك أنني رأيت كل شيء وعرفت كل شيء. لقد كنت في حيرة الانتظار ليلاط رية الشعر."

نعم. لكن ماذا رأيت يا سيدي؟ هل كانت الأنفة القديمة تعبر بغطاها الواسعة تلك الصالات الكبيرة؟ هل كان أبطال لعصور القديمة يخوضون المعركة هناك؟

هل كان الأطفال الأحياء يلعبون ثم قصوا عليك أحلامهم؟

"أكرر. قد كنت هناك وعليك أن تفهم أنني رأيت كل شيء يرى هناك لو أنك عبرت لما كنت تستمير رجلاً.. لكنني أنا صرت. كذلك تعلمت أن أعرف طبيعتي في الصميم. مثلما تلقيتها عند ولادتي. قرابتي من رية الشعر، لا. حينما كنت ممكثاً لم أفكر بها لحظة واحدة لكن كما تتذكر عند كل شروق الشمس وغروبها، كنت دائماً أعود أكبر وأكبر بل في ضوء القمر كنت أنتصب دائماً وأنا أكثر وضوحاً منك."

في تلك الأيام لم أكن أفهم طبيعتي الحقيقية، لكن هناك في حيرة الانتظار، انبثقت فجأة أمامي. لقد كنت رجلاً.. وحين ابتعدت عنك. تعيرت. نضجت. لكنك في ذلك الحين كنت قد تركت البلد.. وكرجل، خجلت من أن

الجنول ككبت كنت افعل. لقد كنت بحاجة لحذاء. ملاس ثكل ذلك المظهر البشري الذي يتميز به الإنسان. لقد اتخذت لنصي ملحا. وأنا أصدقك القول لأنك لن تسجل ذلك في كتاب مختفيا تحت تنورة امرأة تسيع الكعك دون ر تلحظ المرأة ما كانت تحمي حين حل الطلاء فقط عاصرت بالحروج جريت في الشوارع هنا وهناك في ضوء القمر. مددت يسي على الجدار وهو امر يدعج طهرت بدعجة ممتعة التي الاعلى والأسفل جريت مبصيصا عبر الشوق العالية محتسبا النظر إلى عرف الطواق الارضية والعرف الواقعة تحت الشوق

اختلست النظر حيث لا يستطيع احد آخر ان يفعل ورايت ما لم يرد احد. ولي يراء. والخلاصة.. أنه عالم وصيع واطئ هذا العالم الذي نعيش فيه. أبدأ ما كنت لأصير رجلاً. لو ان ذلك لا يعتبر عموماً انه يستحق العناء لقد رايت غرب لاشياء تحدث بين النساء. الرجال. بين الأباء وأولادهم الاحياء. رايت اضافه الطل " ما لا يتعرض باحد ان يعرفه. لكن ما يموت الكل من اجل ان يعرفوه مشكلة في المنزل النحاور.. لو كان لدي حريضة من بعدا لب الكثير من لقراء لكنني تعودت ان اكتب مباشرة للنحس صاحب العلاقة وان يرد اذبح حينما اذهب كتابوا يرتعبون مني. و. "ود" كانوا يوثعون لي اساتذة الحامعه يصمونني مستاد. الحياضون قدموا لي اثاثي الحبيبة. فمضت في احبس جهدام. المسؤول عن سكد السقود اعطاني المال و نساء بش يحزنن لي ويدنك صرت ضما انا الآن. حتى الآن أستودعك الله خدمي خافتي. يسي عيش في الجدم الجنس من الشارة. وأنا دائماً في المنزل وقت المطر." قال الظل ذلك ثم غار

"كم هو غريب!!" قال الرجل المتعلم.

بعد حين من الزمن. عاد الظل فظهر.

"كيف الامور؟" سأل الظل فتشهد المتعلم قائلاً "أود! حساً!!"

إنني اكتب عن الحق والخير والجمال. لكن ما من احد يبالي قيد شعرة بذلك كله. مما يجعلني اشعر بانئاس. لأنها تعني كثيراً لي."

"ذلك لا يزعجني.." قال الظل "لقد بدأت اسمن. وهو تماماً ما ينبغي على المرء ان يحاوله. أنا أخشى انك لا تفهم العالم. وانك ستمرض. يجب ان تسافر. إنني مسافر هذا الصيف فهلا جئت معي. أنا أحب كثيراً أن يكون معي رفيق سفر. تعال معي كظلي! سأكون في غاية السرور أن تصحبيني. ولسوف ادفع نفقاتك."

"لا، هذا كثير بالتأكيد" قال المتعلم.

"الامر يتوقف على الزاوية التي ننظر منها" قال الظل "فالسير يجعل عالمك كله سعيداً وهناءً وإن كنت ظلي ستحصل على كل شيء في رحلتك دون ان تدفع شيئاً".

لا، بلغ السيل الزوى! قال الرجل المتعلم.

"حس، هذا ما توصلنا اليه اليوم وليس هناك من خطأ رجعة" قال الظل ثم مضى ساعت امور الرجل المتعلم. فقد هدد الهم والغم، بل ان افكاره حول الحق والخير والجمال لم تجذب الناس الا بقدر ما تحذب النورود المقرة فانتهى به الامر لأن يسقط صريع المرضى.

"انظر إلى نفسك. أنت لست أكثر من ظل" صار الناس يتولون به، مما جعله يرتعش دافعاً به إلى التفكير أكثر فأكثر.

"عليك ان تدبر وتأخذ المياه المعدنية في مكان ما!" قال الظل الذي جاء يعود ذات يوم، "ذلك هو الشيء الوحيد، ستأتي معي كمرمرى ثلاثاء القديمة ستحمل عنك النقائص، هبما يمكنك ست ان تدور اشعاري وتنبؤ سوع من التسلية لي في رحلتي. أريد ان اذهب الى مسبح. لعيني ثم تنم صعب يعني وتلك غلة مرسنة أيضاً، فائره لا يستحسن غير لحة الآن كن عاقلاً وقل بك ستاتي. وبالطبع سناظر كمصديقي".

وهكذا سافرا! نك! نخل سيد والسيد نشر وهما، اسماً معاً في العربة، على ظهور الحيل، على الأقدام هما معاً جب اني حسب و انواحد في نشر الآخر طبقاً لموقع الشمس. فالظل كان يعلم دائماً كيف يتخذ مكان السيد. هبما كان الرجل المتعلم لا يعطي الأمر اي اهتمام. لقد كان غاية في الطيبة. نبيلاً وودوداً. ذات يوم، قال للظل، "لما أنا الآن نسافر معاً كسندين، وبما اننا نرعرعنا منذ الطفولة معاً، ألا ينبغي ان نشرب نخب الصداقة؟ ذلك سيكون أكثر ودا وأحسن اساً".

"اسمح لي أن اقول لك" قال الظل الذي بات هو السيد الحقيقي "أنت تدور بالغ الصراحة، وأنا على يقين أنك لا تقصد شراً، أنا أيضاً لا اقصد شراً وليسوقد أكون صريحاً مثلك. إنك تعلم، كرجل متعلم، حكم هي طبيعة الإنسان غريبة عجيبة. بعض الناس لا يمكنهم أن يتحملوا ملائمة ورقة ومادية. ذلك يقلب مزاجهم. آخرون تقشعر أبدانهم إن تحك مسماراً بلوح من رجاج. وهذا تماماً ما أحس به حين تحدثني بنبرة الند والألفة. إنني أشعر وكأنني ارتدبت إلى مكانتي الوضيعة الأولى بالنسبة إليك. هي ليست ككبرياء طبعاً، لكن هذا فقط ما أحس به. لهذا السبب لا أستطيع أن اسمح لك برفع الكلفة معي. إلا أنني أرحب تماماً في

ان أتساهل معك قليلاً علناً لتقتي. اما وأنت. في منتصف الطريق بالنسبة الى رفع الكلفة.

لكن. منذ تلك اللحظة بدأ الظل يعامل سيدد السابق على انه الأدنى مكانة. "إنه نوع من الانحدار حقاً. ففكر الرجل المتعلم "أن تضطر لمناداته "سيدي" فيما يحق له ان يناديني ما يشاء". مع ذلك كان عليه ان يتكيف مع الامر

بعد برهة وجيزة وصلا إلى المنتجع حيث كان هناك كثير من الرانيرين من بينهم اميرة حسناء. كانت تشكو من حدة البصر. وكان ذلك يثقلها أشد الإقلاق.

في الحال لاحظت الأميرة أن القادم الحديد يحتلف كل الاختلاف عن الآخرين جميعاً. "يقولون إنه جاء لكي يجعل لحيته تنمو لكنني اعرف السبب الحقيقي. هو لا يستطيع أن يكون له ظل".

ولقد أشار ذلك فصوتها. لهذا تم توضع الوقت اد سرعان ما قامت بجولة مع السيد الغريب وتحدثت معه ولانها اميرة لم تكن مصمورة لان تتكلف وتتنسج بل قالت مباشرة له... "مشكلتك انك ليس لك ظل..

"سمو الأميرة يجب ان يكون أفضل بكثير" قال الظل با علم أن ما تعانين منه هو انك ترين بحدة ووضوح أكثر مما يلزم لكن شكوكك حددت. لقد شفيت.

الحقيقة ان لدي ضلاً غير مألوف على الإطلاق. ألم نلاحظي الشخص الذي يصبحني دائماً؟ الناس الآخرون لهم ضلال عادية لكن اب لا أحب كل ما هو عادي. السيد النيل يعطي خادمه من الملابس أحسن مما هو يلبس وهذا هو البر في أنني جعلت ظلي يظهر ككائن بشري. اجل... انظري.. لقد اعطيتني ضلاً ايضاً. ولقد كان امراً مكملاً لكنني أحب أن يكون لي ما لا يستطيع غيري امتلاكه ابداً

"ياالله!" فكرت الأميرة "أشفيت أنا حقاً؟... منتجع المياه المعدنية هذا افضل منتجع في الوجود. الماء هنا ذو خصائص مذهبة. لكنني لن أرحل عنه لقد بدأ المكان يسلبني وهذا الغريب يروق لي كثيراً. أمل أن لا تنمو لحيته فحينذاك سيرحل على الفور".

في القاعة الكبيرة. رقصت الأميرة ذلك المساء مع الظل. لقد كانت خفيفة. لكنه كان أكثر حفة. بل هي لم تعرف قط مراقصاً بخمته. لقد حدثت عن بلادها فتبين أنه يعرفها بل سبق له أن زارها وهي بعيدة عنها، كما اختلس النظر عبر نوافذها وشاهد ما شاهد فيها إلى درجة جعلته قادراً أن يجيب الأميرة وأن يمرر تلميحاً هنا وتلميحاً هناك مما أدهش الأميرة. لابد أنه أحكم رجل في العالم، فكرت

الأميرة وسكبر احترامها له لشدة ما كان يعلم بعدد رقصا معا مرة ثانية فوقعته في غرامه. الامر الذي كان واضحا للظل مثل النوصوح. اد بانث لا تكاد ترى شيئا الا من خلاله. بعد ذلك. قاما برقصة أخرى. فاشتكت ان تقول له. لكنها صيبت نفسها اخيرا. لقد تذكرت بلادها ومملكتها وكل الناس الذين كانت ستحكمهم "إبه رجل حكيم" قالت لنفسها "وهذا أمر حسن. هو يحسن الرقص. وهذا أمر حسن أيضا. لكنني اتساءل إلى أي مدى تصل معرفته. إنه أمر باع الأحمية أيضا. لهذا لابد من احصائه لامتحان. وهكذا بدأت بالتدريج تطرح عليه اصعب الاسئلة. مما لا تستطيع هي نفسها الإجابة عنه. فطُغت على سيماء الظل علانم الاستغراب والمصول.

"لا تستطيع الإجابة!" هتفت الأميرة.

"لقد تعلمت ذلك وأنا في الحضانة" قال الظل "بل حتى ظلي هناك قرب الباب يمكنه الإجابة على ما أعتقد".

"ظلك!" قالت الأميرة "سيكون ذلك مدهش للغاية حسن. لن أقول من المؤكد أن يستطيع قال الظل "لكنني تصور ذلك. لقد أمضى معي سنوات كثيرة. مضى لي طوال الوقت. أتصور أنه يستطيع لكن يمكنني أن ألست انتباه سموك إلى أمر واحد. كثير من الكجربء تعتوره حين يتنقل إلى الكينونة البشرية. ولكي نحافظ على مراجع شاسع وهو أمر لابد منه إذا ردا ان يجيبنا الإجابة الصحيحة) لابد من معاملته معاملة الكائن البشري تماما".

"أود ذلك" ..

بعدئذ مضت إلى الرجل المتعلم قرب الباب. ثرثرت معه قليلاً حول الشمس والقمر والناس. في الداخل والخارج على السواء. فكانت أجوبته في غاية الدقة والصحة.

"أي رجل هذا الرجل إن كان ظله فقط على هذا النحو من الحكمة والعقل" فكرت الأميرة "وآية نعمة ستحل بشعبي ومملكتي إن اخترته زوجا لي. لافعلن ذلك".

وسرعان ما توصلا. الأميرة والظل. إلى تفاهم. على ألا يسمع به أحد إلى أن تعود إلى مملكتها. "لا أحد. ولا حتى ظلي" قال الظل. ولقد كانت لديه أسبابه مكي يقول ذلك. أخيرا وصلا إلى البلاد التي كانت الأميرة تحكمها. صارت في الوطن.

"اسمع يا صديقي" قال الظل للرجل المتعلم "الآن أصبح سعيداً وقوياً كما يمكن للرجل أن يكون. الآن أود أن أفعل شيئا خاصا لك. إذ عليك أن تعيش معي في القصر باستمرار. تسوق بي العربة الملكية ولك عشرة آلاف جنيه في السنة. لكن عليك أن تدع الجميع ينادونك بـ "الظل". عليك أن لا تقول أبدا أنك كنت

بيت مسكون

بقلم: فرجينيا وولف

ت: د. فؤاد عبد المطلب

في أي ساعة تستيقظ من النوم هناك باب ينقل، فيما يتحركان معاً من غرفة إلى غرفة، يرفعان شيئاً هنا، ويتأكدان من الأشياء، روح من الانسحاب قالت "تركنا هنا"، ثم أضاف هو "آه، ولكن هنا أيضاً"، "بهذه" قالاً معاً "والا سوف نوقطنهم".

لكن لم تكونا انتما من ايقظنا. آه، "إنهما يبحثان عنه، وهما يسدلان الستارة" يستطيع المرء أن يقول أو يقرأ صفحة أو صفحتين "والآن قد وجدوه"، ويمكن للمرء أن يتأكد من ذلك. فوقف القلم عند هذه الصفحة، ثم قد يتعب المرء من القراءة فيهب ليرى بنسبه، أو يتركه في الخلل والاضراب، مشرعة ولا يسمع في الحوار إلا صوت حمامات الغابة تطير بحقولاً ورؤساء الحديقة تمرس في المزوعة المحاورة، "ما الذي جئت أفعله هذا؟ عن أي شيء أبحث؟ كتابتي يداي فارغتين، ربما كان في المناقب العلوي؟"، والتفتاح مخزن في العلبة

وتحت، هناك، ظل كل شيء في الحديقة ساقطاً على حاله، باستثناء الكتاب الذي كان قد وقع واقترب العشب.

لكنهما كانا قد وجداه في غرفة الاستقبال، ولم يكن بوسع أحد أن يراها وعكس رجاح النوافذ صور التفتاح والزهور وانعكست حصرة أوراق الأشجار على الزجاج، فإذا مشياً في غرفة الاستقبال، قابلتهما واجهة التفتاح المصمراء، إلا أنه، وعند انفتاح الباب في اللحظة التالية، يرخي ظله على الأرض أو يتعلق على الجدران أو يتدلى من السقف، ماذا؟ كانت يداي فارغتين، وعبر السجادة خيال طائر يُعرد؛ ومن أعماق الصمت البعيدة كان يتناهى رفيف حمامات الغابة، وأخذ نبض البيت يدق بهذه "آمن، آمن، آمن"، "الكنز المدفون: العرصة"، "توقف النبض فجأة، آه، أمكان ذلك الكنز المدفون؟

واختفى النور بعد لحظة، وكذلك الأمر في الحديقة؟ لكن أعصاب الأشجار أخذت تنشر الظلام أمام أشعة الشمس المتناثرة، خافتاً جداً، وبادراً جداً، وهادئاً

كان شعاع الشمس حينما ينمض من خلالها والذي كبت أبحاث عن حرارته خلف الزجاج وكان الزجاج هو الموت، وكان الموت بيننا فقد أتى الموت إلى المرأة أولاً قبل مئات السنين، تاركها المنزل، ومحكما قفل النوافذ كلها، وجاعلا العرف مظلمة. أما هو فقد ترك المنزل، وتركها أيضا، واتجه صوب الشمال، ثم صوب الشرق ورأى النجوم تحول في السماء الجنوبية بحث عن المنزل. هو جدد عند قدم المرتفعات المنحدرة، آمن، آمن، آمن 'يدق نبض المنزل بسرور'. الكنز لك،

عصفت الرياح بالطريق المشجرة، وانحنت الاشجار ومالت في هذا الاتجاه وذلك وتسقط اشعة القمر وتثقب طريقها بوحشية لتتناثر في ماء المطر. ويسفد ضوء الصباح مباشرة من النافذة. وتضيء الشمعة بقوة وثبات. ويتحول الاثنان عن المنزل. ويمتجان النوافذ، ويتهامان لكي لا يوفظانا من النوم. ههنا الروح يبحث عن المتعة.

قالت هي "لقد نما هنا"، وأضاف هو "قبلات لا تحصى" الاستيقاظ في الصباح، "الضوء المتضي بين الاشجار"، في الطريق العلوي، في الحديقة، وعند حلول الصيف، "وعند تساقط الثلج في الشتاء"، وتعلق الابواب فتسمع عن بعد وتطرق بلمنظ مثل نبض القلب

اقتربا أكثر. ثم توقف عند المدخل تهب الرياح وتسرقي حبات المطر مثل الفضة على زجاج النافذة، ويغشي عينا السواد ولا تسمع أي خطوات بالقرب منا، ولا نرى أي سيدة تسمردها، ف نشحى، أم هو قد يعطي بكلتا يديه ضوء الصباح يتنفس هو "النظر" تبدو نائما والحب مرثية على شأههما".

يحسون وهم يمسون بالمصباح العصي من فوقنا ويلقون نظرات طويلة وعميقة ثم يصمتون طويلا. وتهب الرياح على نحو متواصل وينحني لهم المصباح في وجهها قليلا.

وتعمر معاً الأرض والجدار اشعة ضوء القمر الوحشية، وتلبستي، لتلور انحناءات الوجود، والوجود غارقة في التفكير، الوجود التي تبحث عن النائمين وعن سعادتهم المخبئة. "آمن، آمن، آمن" ينمض قلب المنزل باعتزاز. يتنهد هو "سنين طويلة". لقد وجدتي مرة أخرى.

"هنا" تمت هي، "نائمة في الحديقة اقرباً، أضحكك، أخرج التفاحات في العلية. هنا تركنا مكاننا، "منحنياً، فإن ضوءهم يجعلني أرفع جفون عيني، آمن، آمن، آمن؟ "يدق نبض المنزل بقوة. استيقظ، وأصبح آد، هل هذا هو كنزك المدفون؟ النور في القلب.



بايرون في سنتر

بقلم: ايفو اندريتش

ت: نزيه الشوفي

قبل ذهابه الى سنتر، تشاجر بايرون مع أصدقائه حول الطريق الذي سوف يسلكونه في العودة.. واشد ما أزعجه هنا هو نظرات الحادمة التي لم تستحسن تصرفه ووقفت هذه المرة الى جانب خصومه أيضا كعب في كل مرة.

كان ذلك يوم أجد، عندما عبروا بوابة الحديد من ضيق بايرون ليسلك طريقا آخر وذهب بعيدا. كما سمع صوت ناي يصيح من بعيد فهيج احساسه وراح يتسلق الدرج الصخري بسرعة مبتدئا ان يكرت بأكفه ذات الجبيرة المعدنية فقد انما صوت الناي الا انهم.. وهكذا.. لم يمتدح مصحك وهو يكسح الطريق بساقه العرجاء ويهز برأسه. وعند تسير في طرق جديدة تحيط بها شرفات مفتوحة، عبر مساحة تمتد ثني عشر ميلا من السهول الخضراء والحدائق التي تزين البحر حتى افق السماء البعيدة مما جعله لا يحس بالتعب.. وهنا خطر له ان يخطئ من سيره، بعد ان وجد المكان خاليا من كل سكان حي حتى من الطيور وتراعى له. ان هذه المنطقة سعيدة لأنها منعزلة في مثل هذا المكان القصي..

وتابع صاحبنا السير في الممرات الضيقة ليدخل في ممرات اخرى محصورة ضمن سور صخري.. ويجعل النظر في الحدائق البعيدة وما بعدها، حيث البحر.

في هذه اللحظات، ويشكل غير متوقع ولا يخطر على بال أحد، ظهرت له فتاة في عمر الورود، لم يستطع تقدير عمرها الحقيقي لكنها صغيرة، وقفت على حافة السور قرب صخرة صغيرة، جانب (مرصد) مهجور، ثم دنت منه قليلا، فراح يفكر: من أية بلاد قدمت، وهل هي مرسله من جهة ما وأنها تحمل رسالة ما... فذهل وتسمر في مكانه. ثم أخذ يحيل النظر فيها. بغستانها الحريري الأبيض الطويل الهمهاف، وجسمها البض ووجهها ذي السمرة الإفريقية وعينيهما اللتين تلتزمان فوق أنف صغير منمنم، واسع الفتحنتين.. وتبدو القطنة والدكاء على وجهها الناعم.

تقدمت الصّاة منه ويصوت هامس وكلمات هي أشبه بالعميمة ألقت التحية عليه، ولم يحرك صياحين رداً. فقد أخرج كثيراً لأنه لم يفهم شيئاً مما نطقته الصّاة، فخلجت هي أيضاً ثم أدرك بايرون بأن حركة شفتيها وصوتها الداعم إنما يشيران بعبارات هي أكثر من عبارات التحية ولذلك خلجت - هرد التحية بصوت متهدج، ثم أحجم عن الكلام.. ها حمر وجه الصّاة حياءً وأدركت بأنه عريس، هيرت براسها وراحت تحديق فيه ملياً ثم ارتسمت سمة على ثعراها ومسحت شفتيها بلسانها

ليس هنالك أكثر إثارة من النساء البرتاليات بإحسانهن السمراء النضة ومكانها من عالم المعدن أو الثبات، وقاماتهن المرهبة كاتقصان الأشجار المعروسة في جدد شجرة يابغة الثمر وشماهن المتعومة الملونة بلون الورد الحوري وتشبه شهاد نساء العرق القفقاري وكورقة شحر نغرت عن عصنها لا تلبث أن تدوب في أشكال متعددة..

في هذه الأثناء هكر بايرون أن يبدء صورة الموقف المحرج ويخرج من حيرته وارتباكته بأن يظهر بظهر لرجل نجار شخص أو لسيول، هاستجمع قواد كلها ونهض بسداحة وحسبه محاولاً - حال النسيج - أن ينس نضاداً التي اقتربت منه، وهو يتحرق من الدخان وهذا قراءى له أيضاً - من كان يفتش بمصفا طيلة صوره هاهي الآن أمامه على فم هذه نضاد الحصر..

- لكن أية مصيبة قادتها من كثر همر الهدهد إلى هنا؟ وكان شيئاً مرسوماً مسبقاً حملها وهار بها إلى هذه التلة. ؟

وهنا اهتاجت روحه المتعطشة لرؤية هذا المخلوق الحميل.. وازداد انفعاله وفصونه للقاء الصّاة المنتصبة على التلة، فتمزق من فوق حوة معلقة بين صخرتين وعبر منحدر قاس دي شعترين. واحد مخصر وآخر قاحل مهجور وطارد في النضاء الرحب بسرعة النار في الشميم أو بسرعة العرق، أو كشبح الموت، ليصل إلى هذا الكائن الرائع..

وخيل لبايرون أنه سينال كل ما كان يحلم به، ويحصل على ما لا تعطيه النساء وما تأخذ من الحياة على الدوام.. كل هذا جرى فيه محري الدم في عروقه..

وبلحظة واحدة، كسبح هذه الرعبات كلها وأحمد افكاره الجديدة النيرة وسيطرت عليه صورة هذه الصّاة الجميلة التي ملأت عليه وجوده وحياته وورعت فيه حياءً وخللاً غير محدودين وأكسسته احتراماً لا متناهياً للكائن البشري، حتى التقديس.

وعلى مدى هذا الوقت، كان يراوح في مكانه ثم اخذ يدور حول الفتاة وهي تتمع خطواته وعيناها معلقتان به. تدور معه، في حركته الحنسية تلك حتى تعبت.

ظل بايرون بأثر الفتاة تنطق بشيء لم يفهمه، وبصوت متهدج. أطلق أيضاً كلمات متلعثمة. وهكذا ناديا ككأنهما وحتان. واحد صغير والآخر كبير. يدوران الواحد وراء الآخر يسم أحدهما الآخر ويتلمس كل منهما رفيقه في لعنتهما المدهشة. كحائرين شريين نهمين دون تورع.

بقي بايرون على هذه الحالة يدور حولها ويدور، مكانه مسحور، وكانت حاسيته تعمل بقوة وبسرعة هائلة. ولما لاحظ عيسها الواسعتين وبياضهما الناصع وجدقتيهما اللتين تشبهان الزبرجد. وهو ما تتحلى به النساء الصغيرات من العالم القديم. توقفت عن الحركة ففاحت رائحة شعرها الناشف وجسدها الأسمر وقد امتزجت برائحة فستانها الحريري الأبيض الذي لصحته الشمس الساطعة، فاحس بر الأيسر بكتشف الحفاق بشحيرة وان كل حلبة تعبا فيه في تلك الحياة القلقة هي مصدر غش له كما هي مصدر موته كتحصية بشرية. وقد صار بإمكان بايرون لار القول بأنه يمر في حثقة النلحظة الصاعقة والنسيان أيضاً!

ففي جهنم وهي بالتحصية حادة كل شيء حين في هذا العالم هبان هذه اللحظات قليلة، حيث لا واحات ناسمة لدهشة ولا فواصل ومحطات استراحة ولا صبر ..

وفي هذه اللحظات، سمع بايرون، عبر الادغال المقفرة، هسواتاً في الأسفل. فحمل وارتجف كالمدهور وراح ينتحى آثار تلك الأصوات تاركاً خلفه تلك الفتاة الحبيبة التي وقعت مدهشة لاندفاعه كما البرق دونما كلمة وداع وعبر الممرات الضيقة والمعابر، فادته قدماه الى نفس الحديقة والمقاعد الححرية التي بدأ رحلته منها. فوجد أصدقاء هناك ينتظرونه ..

عادوا جميعاً إلى لشبونة وعبر الطريق التي كان بايرون لا يود أن يسلكها معهم .. وقد صمت الآن ولم ينبس ببنت شفة وصار هادئاً تماماً كالخروف لا ينطق لكنه يختزن في داخله ملاحظات وأفكاراً تقييمية ليس حول البشر فقط، بل وحول الأشياء أيضاً.

وفي الأيام التالية عاش أحلاماً جميلة وهادئة هي الأحلى في حياته. وعلى الشاطئ، رآه الصيادون اللشبونيون الحفاة وحيدا سارحاً بأفكاره ويحدث نفسه، هسخوا منه، وأطلقوا ضحكيات فجأة. لقد ظنوه مجنوناً. ولم يعبا بذلك لأنه ليس كذلك، فهو لم يكن وحيدا وكان يتحدث مع مخلوق يعيش في سنترال من لحم

و دم وله قلب طيب وعيانت جميلتان وأهل وبیت واسم. ولذلك ليس الأمر ذا أهمية بل الأهم هو أنه ارتأى إعطاء مخلوقه اسما له علاقة بالمعدن أو النباتات لكنه عدل عن ذلك اعتقادا منه بأنه يقلل من شخصه ويترم صوته.. وعلى أية حال كان يسميه في حياته "المخلوق الصغير Creature - little" دون أن ينطق به لسانه قط وبقي راسخا في مخيلته مخنيا حلف شفتيه لا يدري به شر عيره وهو بالنسبة له كل شيء. وقد صار يعار عليه بشكل غريزي ولذلك حفظه في داخله وصانه كسر عال وعذب أو كشيء جميل لا يفرض به.

وبعد فترة من الزمن غادر لتبوية. وكل البرتغال. واتجه إلى بلد آخر حيث يتحدث مع الناس ويمزج النسوة وهو يصور في داخله هذا السر الذي ينتشي كثيرا عندما يلغظه أحد على مسامحة صدفة فيشعر بالراحة. وفي توقيعه كان يرسم شكلا م. ليمونة أو شكلا آخر كالمخ والزيتون أو الزيت وهي جميعا تعني له مخلوقه الجميل.. ولذلك كان يعتقد أن مقدوره أن يدعو إلى غداء يكني لعشرين شخصا. كل ستر الحصراء ومحوقها الصغير ليرقصوا دون توقف ما بين إبهامه وسبابته مع حنني ملح. وإن - لك قلما يحصل. لك يحصل فقط على شكل وجود أو كلمات أو في حركات النسوة. وعندما كان يحلو نفسه كان يتخيل أنه يلامس. فيكتفي بتلك الصدفة السعيدة المثبتة دون أية ملامسة للنساء والحياة الحية. ومن الأهداف السعيدة أيضا تلك التي حصلت له على شاطئ البحر عند المسق حيث حدث لعجب الفحيد وهو عصر على الشرح أو التعبير والكتابة. وهو في الحقيقة ينير إلى أن السنة الحصراء في ستر قد تحولت إلى ضوء في السماء اللامتناهية. وتحول الركض يساقه العرجاء. إلى طيران صامت وبطيء. وكذلك صمعة ذلك اللقاء التي يرتعش لها بدنه قد أصبحت ماثرة خارقة تستوطن في ذهنه إلى الأبد ودون تسكيت ضمير أو لوم..

استمرت هذه الحالة قرابة السنة بكاملها. ومن ثم بدأت صورة المخلوق الصغير تصغر وتذوب كما الحلم عند الفجر. ثم بدأ يفقد بايرون قواد بالتدرج وسيطر عليه وهم أنه ضعيف ويتيم ومسكين واندفعت في داخله أم الحطايا فحولت حياته إلى كسادوس من الكآبة وعادت برفزاته وغضبه حيال أي شيء وصارت الأمور في نظره غاية في الصعود والتعقيد واعتلت صحته وتراجعت كثيرا عما كانت عليه في سنرا.. وصار يرى أن قانون العقوبات الجنائي له من القوة في الأحلام والخيال بقدر ماله في الحياة، ولا فكاك منه أو خلاص على الإطلاق..



القصر

بقلم: ستيفان غرابينسكي

ت: فهد حسين العبود

بعد أن انتهى مختش القطار. يواجهك بورون. جولته في العربات الواقعة تحت إشرافه. عاد إلى زاوية صغيرة. موضوعة تحت تصرفه. تسمى بما يعرف (المكان المخصص للمختشين).

كان الملل مسيطراً عليه من التحول اليومي في العربات وصوته مبحوحاً من المناداة في المحطات لأسيما في حدة الصرّة من السنة التي يودها الصباب الخريفي. قرر أن يستريح قليلاً على الكرسي الضيق. ثعلبي بنشمع ويحد إلى القيلولة التي يستحقها. لقد استمت عملياً رحلة البورون. إذ إن القطار قطع المنطقة التي تتوضع فيها المواقف. بكثافة على مسافات متتالية وهاهو يسرع نحو المحطة الأخيرة. لن يقتلعه الآن أحد من مقعده حتى نهاية الرحلة. ولن يصطر للنزول على الدرجات. ليخبر العالم بأسره. بصوت معزق. ولعدة دقائق. بأنها محطة (مكيث ومكيث) وأن القطار سيتوقف خمس دقائق. عشر دقائق. ربع ساعة. أو ليعلن أن الوقت قد حان للصدود.

أطأ مصباح البطارية المعلق على صدره ووضعه على الرف فوق رأسه. ثم خلع بزته وعلقها على المشعب.

لقد ملأ الأربع وعشرون ساعة من الخدمة المتواصلة وقته تماماً لدرجة أنه لم يأكل شيئاً تقريباً، وصار جسده يطالب بحقه.

أخرج بورون زوادته من الحقيبة وراح يقفّات بها. تسمرت عيناه الشاحبتان الشائختان في زجاج المقطورة، وراحتا ترمقان العالم خارج النوافذ. كان الرجاء يهتز تحت وقع تفاضرات القطار، صقيلاً مسوداً لم يستطع من خلاله رؤية أي شيء.

القتلع انظره عن مشهد الإطارات الرتيب. ووجهها إلى عمق الممر. انزلق بصره على حافة الباب الخصري إلى المقطورات الأخرى. ثم فصر إلى الحائط المقابل. وأخيراً انطأ على أرضية الممر المملة.

إنهى عشاءه. ثم أشعل غليونه. صحيح أنه لا يزال في وقت الخدمة. ولكن لا يوجد خوف من صعود الرقابة في هذا الحلاء. لا سيما وأن القطار على مشارف نهاية الرحلة.

تبغ جيد. مهرب من الخارج. ملأ المكان دوائر ركبة الرائحة. رحت خيوط الدخان المرة تناسب من بين شفتي المفتش. تتكور ثم تندحرج مثل كرات البلياردو عبر ممر المقطورة. ثم تعود من جديد انبوبات دخانية كثيفة. تحرر كسل ديونها اللازوردية. وتتبعثر أخيراً عند السقف.

أن بورون بالعمل معلم في تدخين الغليون.

تأملت من داخل المقطورات موجة من الضحك. فقد كان المسافرون في مزاج طيب

ضعف المفتش ساءه عصب. وانطلقت من فمه كلمات الازدراء.

شلة ناعمة جوالين. تحار. شملة. لا يهتق بورون المسافرين من شكل أعمارهم.

تثير ضيقتهم العملية أعصابه.

الخطوط الحديدية بالتمسك له. موحدة لأجل الحضور الحديدية. لا من أجل المسافرين. ومنيتها ليست نقل الركاب من مكان إلى آخر بهدف التواصل. إنما مهمتها فهراسافات. مما ندي يعبها من ضائع شخصية تسكن الأرض الأقرام. ومساعي المحتالين التجارية. ومفاصلات الشحار القذرة؟ أما المحطات فهي ليست موجودة ليهبط فيها الركاب. بل لتتأس بها المسافات المقطوعة. والمواقف هي فواصل للسمر. وتعبيرها دليل على التقدم في الحركة. تماماً كما يحدث في المشاكل (1).

بالتقزز نفسه أيضاً كان المفتش ينظر إلى الحشود التي تتزاحم على أبواب المقطورات. وهي تهبط أو تصعد من أرضية المحطات. ويراقب. بتكشيرة استهزاء. حضراتهن اللاهثات وحضراتهم المتعرقين على رؤوسهم ورقابهم من الهرولة. المسرعين وسط الصرخات واللعنات. متدافعين إلى العريات ليحتلوا مكاناً. ويسبقوا زملاءهم في قطيع الغنم ذاك.

"قطيع" بصق من بين أسنانه كأن الله ربط مصير العالم بوصول السيد (ب) أو السيدة (و) في الوقت المحدد من (ف) إلى (ز)!!.

كان الواقع، في الحقيقة يتعارض بشكل مستمر وصارح مع آراء بورون. فالناس يصعبون ويهبطون باستمرار في المحطات ويتدافعون بنفس العنف، ولتعرض العملية دائما. ولكن الممثل كان يتنعم من هذا الواقع عند أية مناسبة في منطقته التي تضم ثلاث إلى أربع عرصات. لم يحدث أبدا أي اردحام أو جولا. العوالميين الكريهين الذين كانوا أحياء يسلبون زملاءه الممثلين حتى الرغبة في الحياة. ويشكلون لوحة سوداء في أفق مميتى القطارات المتاحة أصلا.

لم يستطع أحد معرفة الوسائل والطرق التي كان يتبعها للوصول الى هذه الحالة المثالية التي لم يستطع زملاءه في المهنة تحقيقها. وحتى في أوقات الاعياد، حيث التجمهر يكون في ذروته. كانت الأمور تبدو طبيعية داخل عرصات بورون. فالممرات حالية والناس في الردحات يتنفسون هواء معقولاً. لم يعيش الممثل أبدا مشكلة الأمكنة المثلثة، والسر: نوقا على الأقدام.

كان في وقت الخدمة حارماً حتى مع نفسه اتكس اطلاق اذنه امام نوسلات المسافرين، طبق النواحي بحد مبرر وبطبيعة وحسب حاج. ولم تساعد الحيل في شيء. ولا العن والندائى ولس الرثوة في يد. لم يكن من استطاع شراء بورون، حتى انه قدم شكوى ببضعة شحرات ليد. سيد وفي إحدى الشرات صنع أحدهم بسبب إهانته بهذه الطريقة، وتلقى الأمر بعد ذلك على حذر امام السلطات، وحدث أكثر من مرة أيضا انه في منتصف السفر في مكان ما في أحد الخواص البائسة أو في إحدى المحطات البعيدة أو في حش فرع كان يمرل أحد الضيوف المخادعين، بأدب ولكن بإصرار.

لم يلتق بورون، خلال مدة خدمته الطويلة، إلا باثنين من المسافرين المحترمين. وقد استطاعا أن يتناسبا مع فكرته عن المسافرين المثاليين. أحد هذين النادرين كان متجولا بلا اسم. صعد إلى عربة الدرجة الاولى بدون قرش واحد. وعندما طلب منه تذكرة السفر، أوضح له ذلك المتصعلك أنه لا يحتاج إلى تذكرة لأنه لا يسافر إلى مكان معين، هكذا، في بلاد الله، للمتعة، للحاجة الضرورية إلى الحركة. لم يكتف الممثل حينها بالإقرار بأن المسافر على حق ولكنه حرص بدأب طيلة فترة الرحلة على راحته ومنع أي كان من دخول /الكبير/ الذي يجلس فيه. وحتى أنه اقتسم معه قوته، ودخن معه العليون وسط حديث حميمي حول موضوع السفر /على القرعة/. أما المسافر الآخر، فقد صادفه في الطريق بين (قيينا) و(تريسيت)، كان اسمه شيقون. قال إنه ملاك أراض من رمل المملكة اللوتنية، كان شخصاً لطيفاً، ولابد أنه كان مقتدراً. صعد أيضا إلى عربة الدرجة

الأولى بدون تذكرة. وعندما سئل عن وجهته اجاب بأنه في الحقيقة لا يعرف من اين صعد وأين يمضي ولأي هدف.

"في هذا الحال" قال بورون "ربما أنه من الأفضل أن تنزل في اقرب محطة يا سيدي".
 "لا لا لا" قال المسافر الاستثنائي "لا أستطيع. والله لا أستطيع. لابد أن امضي الى الأمام. شيء ما يدفعني. أقطع أيها السيد تذكرة إلى أي مكان يحسنك".
 بهرته تلك الإجابة لدرجة أنه سمح له بالسفر مجاناً إلى آخر محطة ولم يتأفف ولو مرة واحدة.

قبل أن ذلك ال شيعون كان مجنوناً ولكنه. سراً يورون. حتى ولو كان ممسوساً فهو ممسوس على مستوى رفيع.

"أجل أجل. هناك الكثير من المسافرين الرائعين في هذا العالم الواسع. ولكن ما الذي تشكله بضعة لأىء في بحر هائج؟". كثيراً ما كان المنشئ يسترجع بحنين هائين الحادثتين الحميلتين وهو يداعب روحه بتذكر اللحظات الاستثنائية في حياته.

أمال رأسه الى الامام وتبع أثر خيوط الدخان الرصاصية. المائلة إلى زرقاة خفيفة. وهي تعلقي طبقات في انحر واح صوت الحمار. الحار. المنطلق عبر الأنابيب. يتعالى شيئاً فوق صوت قرعة النسكة الحديدية. غير العادي. سمع صوت تدفق الماء في الخرابات. وشعر بدفقه وضعفه من خلال حواف الأوعية. لقد بدأوا بتدفئة الأقسام لأن المساء كان بارداً.

هزت المصابيح. فجأة. رموشها ثم انطعت. ولكن ليس لفترة طويلة. إذ ان المنظم حقن. بسرعة. جرعة من الغاز الطارج الذي أخذ يعمدي الحراقات التي ضعف عملها. شعر المنشئ برائحته المميزة. الثقيلة. التي تذكرك برائحة نبتة الشمرة(2)
 بدا له. فجأة. بأنه يسمع وقع أقدام حافية على أرض المعر.
 دو دو دو دو دو...

عرف المفتش ما الذي يعنيه هذا. فهي ليست المرة الأولى التي يسمع فيها هذه الخطوات في القطار. مد رأسه ونظر إلى هيكل القطار المظلم. وهناك. في النهاية. حيث ينكسر الجدار باتجاه قسم الدرجة الأولى. رأى للحظة ظهره العاري كالعادة. لبرهة فقط مع منكباء المشدودان الفارقان بعرق غزير.
 ارتعدت فرائص بورون. لقد ظهر (القرن) من جديد في القطار.

كان قد لاحظ وجوده اول مرة قبل عشرين سنة. كان ذلك قبل ساعة من حدوث كارثة بنعة بين محطتي (زيتش) و(كشحه غايه) قتل فيها ما يقارب الاربعين شخصا عدا العدد الكبير من الحرحى. كان عمر المستش حينها ثلاثين عاما. وأعصابه كانت لا تزال قوية. إنه يتذكر التفاصيل بدقة. حتى رغم ذلك القطار المنكوب. كان في ذلك الوقت مسؤولا عن العربات الاحيرة وربما لذلك نجا. كان هخورا بترفعه الوظيفي الذي كان ما يزال حينها قريبا العهد.

من بين صحايا الحادث المشؤوم كانت حطيتته كاشينكا المسكية التي كان يلبسها في إحدى عربات القطار. ما زال يذكر كيف انه احس فحاة بثلث عرب خلال حديثه معها. وجدبه شيء ما رغما عنه الى الممر. فخرج دون أن يستطيع المناومة. ليرى. عند شرفة العربة. قوام العملاق. وهو يحتفي. راي جسده المملح بالسحاح. الغارق بعرق ملوث بالنفخ. والذي كان ينثر رائحة كبريتية. خائفة. تخالط رائحة نبتة الشمرة ورائحة شواظ وشحم. اندفع بورون خلفه محاولا الإمساك به. لكن الشبح ندد. وثه بسق منه إلا صوت اقدم حافية ظل بورون يسمعهما لمترة وهي تدب على الأرض دويجودو... وبعد بحوالي الساعة اصطفح القطار بقطار سريع قادم من (كشحه شايه)

ظهر له (القدر). بعد ذلك الحادث مرتين. وكل مرة منهما كانت ندير شوم ما. ففي الأولى لمحده بصح لحظات قبل ان يخرج لشحن من السكة على مشرف (رافا) كان (القدر) حينها يركض على نواح سفوف المنحدرات ويشير له بقبعة عامل مرجل. انتزعها عن رأسه المهك. وقد ظهر بمظهر اقل خطورة من المرة السابقة. كان الصحايا قليلين نسبيا في تلك المرة هباستثناء بصعة مصابين إصابة خفيفة. لم يقتل أحد.

المرة الأخرى كانت قبل خمس سنوات عندما كان بورون يسافر بقطار شعبي إلى (ناسيك)، فأبصره جالسا على عارضة القطر بين عربتي قطار للبضائع قادم من الجهة المقابلة وممتجه إلى (هيشينيتس). كان حينها يلعب بالسلسلة الحديدية. وعندما تمت انتباه زملائه إلى ذلك ضحكوا منه ودعوه بالهويوس. ولكن المستقبل القريب أقر له بصحة كلامه. إذ إن القطار سقط في تلك الليلة في حاوية وهو يعبر جسرا رديئا.

لم تكن تنبؤات (القدر) لتخطيء أبداً، وحيثما ظهر كانت تشهد المكان كارثة مؤكدة. لقد قوت تلك التجارب الثلاث فناعة بورون بذلك وعمقت إيمانه بارتباط التحس بظهوره.

كأن المفتش فكرة فريدة عن كينويته، مصار يكن له اجلال ورهبة عائد الاوثان لمعبود. ويحيطه بهالة خاصة من القدسية

كان القدر يقبع في جسد القطار. ويتعغل في مفاصله اشعة، ينهرس دور ان يرى تحت المكابس. ويتسكع في العريات. كان يوزن بتمر بوجوده حوله. محصوره الدائم. إما العصي على الرؤية، كان ينم في روح القطار. كان القدر قوة القطار الكاهنة السرية التي تطهر وتكاثف وتلبس حدا في لحظات الإحساس بالخطر.

كان المفتش يرى أن الوقوف في وجه القدر امر لا شأن منه. بل هو امر مضحك. وأن الجهود المنصبة في اتحاد منع الكوارث التي يتسبب بها. ستذهب أذراع الرياح، لأنها مثل القدر المحتوم.

لقد اثار ظهوره التالي في القطار. قبل المحطة الاخيرة قليل. انفعالاً شديداً لدى بورون. حين لحظة وأخرى يمكن حدوث كوارثه ما.

انفصام وراح يتحول بعصبة في الممر تافيت الى سمعه همهمة احديت وضحكات نساء من داخل احد الانحاء افتت وحدي يصح لحظات في العمق فانقطعت الأصوات المرحية وارب أحدهم باب /الكبيج/ المجاور ومثل برأسه.

"سيدي المفتش. هل يضي الكبيج إلى المحطة؟

"بعد نصف ساعة فسيف انبساط يوصل إلى التربة".

كان هنالك شيء ما غريب في نعمة تلك الاحياء مع حاجا السائل الذي تسمرت عيناها برهة طويلة على المفتش. ابتسم بورون ابتسامة عامضة. ثم ابتعد. وغاب رأس المسافر من جديد في الداخل.

خرج أحدهم من قسم الدرجة الثانية. فتح النافذة في الممر. ونظر إلى الحلاء فكانت حركاته العصبية تشي بقلق ما. رفع النافذة وابتعد إلى الجهة المقابلة. إلى نهاية الردهة سحب بضع مرات من سيجارته ثم رمى عقبها المصمر وخرج إلى شرفة العربة.

رأى بورون من خلال الزجاج قائمته وهي تنحني من فوق قضيب الحماية باتحاد سير القطار.

"يتفحص الحلاء" همهم بورون بخبث "لا شيء يمكن أن يساعد، إن روح النحر لا تنام".

عاد المسافر المضطرب في تلك الأثناء إلى العربة.

"هل تقاطع قطارنا مع القطار السريع القادم من اعروا؟" سأل يهودا مصطفي عندما رأى المفتش.

"حتى الآن لا، متوقعه بين لحظة وأخرى، وربما ستجاوزه في المحطة الأخيرة، فاحتمال التأخر وارد، ثم ان القطار السريع الذي تعنيه يا سيد ياتي على الخط الجانبي".

تعالى، في تلك اللحظة من الجهة اليمنى، حدير فحاشي عنيف، ومررت خلف النافذة كتلة هائلة، تنفست وابلا من الشرر، ثم تبعها بسرعة وميض الاهكار، سلسلة من اللعب السوداء، تتوسطها مربعات مارة. رفع بورون يده وأشار الى القطار الذي راح يختفي.

"هاهو".

تنفس السيد الطلق الصعداء ثم أخرج علبه المدحج ودولجا الميمتش "دعنا ندحن معا يا سيدي المفتش، انه (موريس) أصلي".

وضع بورون يده على مقدمة قمعة

"شكراً جزيلاً، ادحس العلوي فقط".

"خسارة إنه تع جيد

أنهى المسافر سيحارته ثم عاد الى "تكمي"

ابتسم المفتش بحريه خلفه

"ها ها ها، لا بد أنه شعر بشيء ما، ولكنه هداً سريعاً، لا تترثر كثيراً يا أخي لنتمكن من القفز بعد قليل".

أقلقته قليلاً تلك النهاية السعيدة لتقاطع القطارين فمرص وقبوع حادث نقصت واحدة.

بقي إلى العاشرة ثلاث أرباع الساعة، وبعد خمس عشرة دقيقة من المفروض ان يكونوا في (غرون) حيث نهاية الرحلة، لم يعد هنالك أي جسر في الطريق، يحتمل انهياره، والقطار الوحيد، القادم من الجهة المقابلة، والذي كان من الممكن ان يحصل التصادم معه، اجتار القطار بسلام، ربما من المفروض توقع خروج القطار عن سكوته، أو أية كارثة تحدث في المحطة نفسها.

على كل الأحوال، حتماً ستتحقق نبوءة (القدن)، إنه متأكد من هذا، فهو المفتش بورون العجور الذي عجن الدهر وخبزه، إن المسألة هنا لا تتعلق بالناس، أو بالقطار، أو بشخصه هو، بل بالشبح العاري الذي لا يخطيء.

من المهيم جداً لبورون أن يصون هيبية (القذير) أمام المشتريين، متشككين، ومن يحفظ وقارده في أعين المكذبين.

لقد أخبر زملاءه عدة مرات عن تلك الزيارات السرية، ولكنهم كانوا ياحدون الأمر باستهزاء. منسرين القصة بكاملها بالتهيزات أو شيء أسوأ. "مرود العيار" كان ذلك التعبير الأخير الأكثر إيلاها بالنسبة له. خصوصاً وبه تم يشرب في حياته قط. اعتمد الكثيرون مهووساً ومتطيراً. وهذا أيضاً كان الأمر يتعلق بكرامته. وقدراته العقلية. لذلك أصبح يحصل كسر ظهره بيديه على أن يشهد مثل (القذير)

تبقى عشر دقائق إلى الساعة العاشرة. انهي تدخين غليوبه، وصعد درجات انضمت به إلى أعلى مكان في العريّة، إلى /كسين/ رجاسي من جميع جوانبه. ومن هناك، من علو عش لقلق، بدا العالم عارقاً في ظلمات دامسة. بعد أن كان في النهار واضحاً كراحة اليد، وكانت تقع الضوء تتساقط من بوافد العريات متحصصة سموح الروابي بعيون سنراء. أمام المشتري وعلى مسافة خمس عريات كان القطار ينشر شبالات دامسة من الشرر وتلتمع جوانبه مثل حلد أفعى سوداء بعشرين مفصلاً يتنفس دحبات أبيض موزداً وتتحشأ نازراً ويصرء الضريق أمامه بعينين هائلتين. وبعد لحظات بدأت تلوح من بعيد النور المحطة

اندفع القطار بكل قود مدعناً سرعته وكأنه شعر بقرب المحطة التي كان يتعطش لوصولها. أحدث إشارة المرور تومض مثل شبح معلقة خلوا الطريق، ورفع حاجز العبور ذراعه مرحباً بحماوة. راحت السكك الحديدية تتصاعف متشابكة خطوطاً وروايا وعقداً حديدية. ومن اليمين واليسار انبعثت من ظلمة الليل أضواء منارات مدياتيح التحويل وكانها سعت إلى لقاء. وارتفعت أعناق السككات وأعمدة الأبار والحمالات.

فحاذ، على بعد بصع خطوات أمام القطار، اشتعلت إشارة المرور الحمراء. هانطلقت من حنجرته صفرة عنيفة، وصرت مكابحه. وبالكاد استطاع التوقف أمام مصراع التحويل الثاني. مستخدماً لذلك، بشكل جنوني، البية السرعة العكسية.

أسرع بورون إلى الأسفل، وانضم إلى حشد عمال السكة الذين نزلوا أيضاً لاستيضاح سبب التوقف.

أوضح عامل مدياتيح التحويل، الذي أعطى إشارة التحذير، أن المسار الأول الذي كان من المفروض أن يمر عليه القطار، شغل، بشكل مؤقت، من قبل قطار للبصائع. لذلك كان لا بد من تحريك المفتاح وتحويل القطار إلى المسار الثاني.

يتم هذا الإجراء عادة في غرفة التحويل. بمساعدة واحدة من البكرات، إلا أن الواسلة، الموجودة تحت الأرض، والتي تربطها بالسكة، تعرضت لضرر ما فاضطر العامل المختص لإجراء التحويل على السطح، فحرر، في غرفة التحويل الواسلة الحثلية فقط، ثم بواسطة مضاح، فتح غطاء الصمام، وصار الآن بالإمكان الوصول مباشرة إلى مضاح التحويل وإراحة السكة إلى المسار المناسب.

عاد الموظفون، بعد أن هدأت خواطرهم، إلى العربات لكي ينتظروا إشارة حلو الطريق، لكن شيئاً ما سمر بورون في مكانه، حذق بعينه الواضحة في الإشارة الدامية، أحس بالاختناق وهو ينصت إلى صوت انزياح السكة، تنهوا في اللحظة الأخيرة، تماماً في اللحظة الأخيرة، قبل حوالي خمسمائة متر من المحطة، هل كذب علي (القدر) إذن؟.

بدا هجاء، أن بورون فهم دور في هذا، اقترب بسرعة من عامل التحويل الذي طوى العتلة، وأعاد غطاء الصمام، ثم غير لون إشارة المرور إلى الأخضر، يجب عليه، وبأي ثمن، أن يقتلع ذلك الرجل من عند مضاح التحويل ويحضره على ترك موقعه اعطى رملأود في تلك الأثناء الإشارة للانطلاق واستاء من نهاية القطار راحت كلمة "انطلاقاً" تختل من هم إلى أي شيء، "لحظة، انتظروا!" طاح بورون.

"سيدي عامل التحويل" أحضر بورون صوته وتوجه بحديثه إلى الموظف الذي كان يقف بوضعية الاستعداد "هناك عند غرفة التحويل، أرى أحدهم يتكع" اضطرب عامل التحويل، وركز بصره في اتجاه البيت القرميدي الصغير، "بسرعة" قال بورون بمكر "تحرك أيها السيد" من مكانه قبل أن يبعثر البكرات، ويعمل الأجهزة؟

"انطلاق، انطلاق" تعالت أصوات المستعنين المتحركة.

"انتظروا، لأجل مائة شيطان".

سيطر صوت بورون تماماً على العامل، فنفذ الأمر مندهماً نحو غرفة التحويل، استعمل بورون تلك اللحظة، فالتقط عتلة الصمام، وربط السكة، من جديد بالمسار الأول.

تم الأمر بسرعة وصمت، دون أن ينتبه أحد.

"انطلاق" صاح مختفياً في الظلمة.

تحرك القطار بسرعة ليعوض التأخير. وبعد لحظة، دخلت آخر عربة فيه في عمق العممة محلقة وراءها امتداد ضوء المارة الأحمر الطويل عاد العامل المهك، بعد قليل، مسرعاً من غرفة التحويل، نظر بامعان إلى وضعية الصمام، هذا ان شيئاً ما لم يعجبه، رفع الصمارة إلى شفتيه وأطلق صئرة ثلاثية يانسة،
تأخر الوقت!

تعالى في الهواء، من ناحية المحطة، صوت انفجار مرعب، بعيد، مكتوم، ثم تلته جلبة واهتياح وغمجمة وندب وبكاء جهنمي تشابك مع صحیح صليل اللال وقرقرة الإصارات المحطمة ومقطقة العريات التي انسحقت بلا رحمة
تصادم! همت شفتان مبيصتان تصادم.

الهوامش

- (1) المشكال، اداة تحتوي على قطع متحركة من لرحج اللون، مما إن تعير نوصاعها حتى يعكس مجموعة لا يهيه لها من الانكاد الهندسية المحتلثة الالوان/ قاموس المنزه در العلم للملايين، بيروت 1999.
- (2) الثمرة أو الثمار أو الشمر اسمه العلمي اوسيكيو فولجرا، تستعمل أوراقه ويذوره العطرية في إكساب الخبز والمشروبات نكهة طيبة، لها رائحة العرقسوس، وثمة نوع قاعدة ساقه بصلية تؤكل كالخرشوف، الموسوعة العربية الميسرة والموسعة، الجزء الخامس، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت 2001.

ستيفان غرابينسكي قاص وروائي بولوني ولد في 5/25 1887 في كاسينويك
سَر وميووفا على نهر (بوغا) لأب قاص وأم معلمة للتعرف على البياسو درس الادب
البولوني واللغات القديمة تنقل بين بولونيا والنمسا وإيطاليا ورومانيا توفي في 11/1936.

من مجموعاته القصصية:

- على قمم الزرود /1918/.
- روح الحرككة /1919/.
- الجمعة المحنونة /1920/
- كتاب النار /1922/

من رواياته:

- النساءماندر /1924/
- المدير والبحر /1028/
- جزيرة ايتونمو /1936/



صندوق التمني

بقلم: سيلفيا بلاث

ت: د. إيمان الغفري

نبذة عن الشاعرة والكاتبة سيلفيا بلاث:

ولدت الشاعرة والكاتبة سيلفيا بلاث في بوسطن بولاية ماساشوستس في السابع والعشرين من شهر تشرين الأول عام 1932. لا من أصل ألماني وأم من أبوين نمساويين. كان والده يعمل مرسورا في قسم المحترات بجامعة بوسطن حيث لفتى روجته أوريييا التي كانت تحب الشعر. حيث كانت شديدة الحساسة في الجامعة. فتزوجها رغم أنه كبيره بعشرين عاما وقد قرصرت معظم اهتمامات روجته الشابة على تلبية متطلباته الخاصة ومتطلبات عمه. ونمرا لكونها طالمة التي تصفها كثيرا في النسي فقد كانت روجة متعابة ومضعة وقدمت لابنتها سيلفيا نمطا من انماط حضور المرأة في إطار الزواج. رغم انها كانت تحد بأنه من الصعب عليها أن تلفي شخصيتها كما أراد لها زوجها. لكنها أدركت بأنها اذا أرادت المحافظة على جو هادئ ومسالمة في المنزل وتجنباً للمشاكل. عليها أن تصبح أكثر خنوعا مع أن ذلك كان ضد طبيعتها. أما سيلفيا فكانت طالبة لامعة ومميزة دراسيا. ففي السابعة من عمرها. نشرت أول قصيدة لها في جريدة محلية.

واستمرت في تفوقها في المدرسة الثانوية حيث قررت لنفسها أن تكون كاتبة محترفة. وحصلت على منحة دراسية كاملة لكلية سميث وهي أكثر الكليات مكانة في أمريكا. وفي عام 1953 بنهاية سنتها الثالثة في كلية سميث فازت بجائزة تتضمن العمل في الصيف في مجلة النساء في نيويورك وهي "مادموزيل". عندما عادت إلى المنزل. وجدت بأنها لم تحقق الترتيب المتوقع لها في منهاج الكتابة. فعانت من الاكتئاب ثم حاولت الانتحار. ولكن ثم إنقاذها في اللحظات الأخيرة. في عام 1954 عادت إلى الكلية وتخرجت فيها بمرتبة الشرف. وحصلت على منحة

هولبرايت التي مكنتها من الالتحاق بجامعة كامبريدج لدراسة الادب الانجليزي وهناك التقت بالشاعر تيد هيويز. ووقعت بحبه. وتزوجته عام 1956. وقد بدت العلاقة في اولها قوية، علاقة شراكة انسية متمرة استمداد فيها كل منهما من الآخر. حيث قامت بلات بطباعة اعمال هيويز وتوزيعها على دور النشر. اما زوجها فقد عمل على تشجيعها لتأكيد هويتها الشعرية المستقلة في الكتابة. في خريف عام 1957، عادت بلات إلى أمريكا مع هيويز الذي عمل محاضرا في كلية سميث بينما حاضرت بلات في جامعة ماساشوستس. وكانت استاذة باحثة ومحاضرة ومحاضرة ومحاضرة وحية النضيمير. لكنها مثل العديد من الكتاب، وجدت أن التدريس سرق منها الطاقة العصبية المطلوبة للكتابة. فتركزت التدريس وكرست وقتها للكتابة الشعر. ونظرا لأن زوجها لم يتمكن من الاستقرار في أمريكا. عادت معه عام 1960 إلى إنجلترا، حيث أعجبت ابنتها فريدا ربيكا في نفس العام وكانت أما متحمسة ومحبة ولكنها في تلك السنوات من حياتها عانت من الضغط العصبي والمرض ومع ولادة ابنها نيكولاس عام 1962، انهار زواجها. بعد أن هرض عليها أن تصبح محررة زوجة وام تعيش في ظل زوجها وحد ما رفقتة بسدة. وعمرت عن ذلك بكتاباتا ومدكراتها ويوميات. ورسائلها لأهلها التي أكدت فيها صعوبة الجمع بين الأمومة والأعباء المنزلية المتروكة على امرأة من حبة وكتابها الشعر والإبداع الادبي من جهة أخرى.

في عام 1962 بدأ زوجها بإقامة علاقة عاطفية مع زوجة أحد الشعراء. وأخلى الامر عن زوجته التي اكتسبت حداثه وحبسته لب. فقررت بعد شهرين الذهاب للعيش في لندن. حيث استأجرت شقة في الصواحي وكانت سعيدة بحياتها الجديدة هناك. لكنها بدأت تعاني من تربية أطفالها ومعايلاتهم الصحية من مناح بريطانية البارد. فقد افترق بيتها في بريطانيا لثلاثة المراكزية ولترهاية الموجودة في أمريكا. وهذا ما سبب لها مزيدا من الحزن والألم لتركها وطنها. لكنها وسط ذلك بكله. كتبت أجمل قصائدها وأفضلها. فكانت تستيقظ في الساعة الرابعة صباحا لتكتب قبل موعد استيقاظ أطفالها. بدأت تكتب بسرعة وحرية متحالة الرأي العام مطلقة العنان لشاعرها الذاتية. فأصبح خطابها الشخصي عاما. وتميزت قصائدها الأخيرة بالنبرة الاعتراضية ويحضور حيي لأنها بعد أن كانت تكتب وهي تصنع رأي القراء نصب عينها. وفي عام 1963 انتحرت سيلفيا بلات بالفاز. وكانت ما تزال في الثلاثين من عمرها. تاركة وراءها مجموعات عديدة من الشعر والقصص القصيرة وروايتين. واحدة لم تكتمل. بالإضافة إلى مدكراتها ورسائلها التي يمكن من خلالها معرفة تاريخ بلات الشخصي والنمسي ومعايلاتا الحقيقية وعد بعض النقاد زوجها مسؤولا عن انتحارها المبكر. خصوصا بعد انتحار عشيقته التي أصبحت زوجته الثانية بعد بلات بالفاز أيضا. ومن المثير

للحدث أن زوجها قد عمل بعد موت ثلاث على التخلص من بعض أعمالها التي وجد أنها قد تفسد سمعته الشخصية وبإولادها في المستقبل ما تزال بعض أعمالها محفوظة في مكتبة كلية سميت لتنتشر عام 2013.

ومن الواضح أن امتحان ثلاث في سن مبكرة قد أثار جدلاً كثيراً، ووجه الانتقاد إلى معاناة النساء في عالم يصوغ الرجال قوايسه، وظهر التأثير المدمر للأدوار النوعية المفروضة على النساء مثل العناية بالبيت ورعاية الأطفال تلك الواجبات التي تخذ من القدرة على الإبداع وتحقيق الذات عند النساء واعتبر امتحان ثلاث رفضاً وتحدياً للأعباء الاجتماعية المفروضة على المرأة، وراث إحدى السافدات أن ثلاث من أوائل التساعرات اللواتي تنبان بمولد النسوية فمع مولد الحركة النسائية في أوئل السبعينات. بدأت النقادات بالتركيز على وعي الشاعرة والكاتبة النسوي بخصوص البنية الأنوية للمجتمع وللأسرة، وتشير ثلاث في قصتها القصيرة هذه بعنوان "صندوق التمني"، إلى امرأة تؤكد الهوية الشخصية والصعوبات التي تواجهها المرأة الشدعة التي لا تستطيع أن تحلم أحلاماً كبيرة متنوعة، وهي سجنينة عالم دكتوري يفرض فيها متبعية لا على حركتها فحسب بل على أحلامها وأما لب التي سعيها لنحو افطار لزوج والسر الذي يقتضي على حياتها الخصب الذي ضاها كانت تتمتع به في طرقاتها فهي لا ترى أمامها سوى الكراسي والطاولات وتبذل في أحلامها الرومية لا تتجاوز حدود المنزل، يعكس زوجها الذي يشغل يوماً ما بساعده على أن يحلم أحلام كبيرة حصية حبوية وملونة، يرى في البيت أمامه ملهمة رائعة تستمتع له تكن زوجته بالقابل لا تحد لنفسها أي مصدر للإلهام، فاحلامها الخاصة لا تعني زوجها بأي حال وما عليه سوى أن تفضي حياتها لتسمع ما يقال لها وفي هذه القصة تنقل الشاعرة بشكل رمزي صورا من حياتها الخاصة، عندما قصي الزواج على أحلامها الكبيرة وطموحاتها، فقد كترت حياتها لخدمة أهداف زوجها متناسية هويتها وكيانها واحلامها إرضاء لزوجها وللمجتمع الذي يصنع نجاح الرجل في المقام الأول ولو على حساب جهود النساء، اختفى صندوق التمني الذي كانت تراءد في طفولتها ليحقق لها أمنياتها أو ربما سرق، ولم تعد تدكر كيف وثادا، كانت أحلامها ملونة رائعة تحلق فيها بحواسها كافة، لكنها الآن أصبحت مجرد كوابيس قائمة، وترمز ثلاث في هذه القصة إلى معاناة المرأة المبدعة والحاملة في عالم يحرق الرجال ويسمح لهم بتحقيق أمنياتهم، بينما يكبل النساء ويفرض على أحلامهن قيوداً صارمة، فينتهي بهن المطاف بأن يفقدن أحلامهن وخيالنهن الخصب إلى الأبد ولا يجدن لهن مكاناً في عالم الفن والأدب والإبداع.

صندوق التمني

وأخيراً ارتكبت أغنيس هيغنز إدراكاً قاصعاً وواضحاً لدرجة كبيرة سبب ذلك التعبير المتعرج والعائب الذهني المرتسم على محيا زوجها هارولد عند تناوله عصير البرتقال والبيض المحدث في الصباح.

"حسناً، تشقت أغنيس وهي تفرش مربي الخوخ الأرجواني الداكن على قطعة التوست بصريات حقودة من سكين الريدة "عمادا حملت الطفلة الماضية؟".

"كنت أتذكر لتوي"، قال هارولد، وهو ما يزال يحدق بنظرة ضبابية شديدة السعادة عبر شكل زوجته الحقيقي والحداب جدا (متوردة الخدين وشقراء كالزعر) كما هي دائماً في ذلك الصباح المكر من شهر الملوك ستمر وهي مرتدية النوار المصفاض المزين برسومات غصيب. وربما تلك المخطوطات كنت ناقشتها مع وليام بليك".

"لكن"، اعترضت أغنيس محاولاً بصعوبة إخماء غضب، "كيف عرفت أنه كان وليام بليك؟ بدا هارولد مندهشاً، "نأه من تصور، ضعف

وماداً يمكن لأغنيس أن تقول حول ذلك؟ استكاث محترقة بصمت مع قهوتها، وهي تصارع العيرة الغريبة التي بدأت تعشش فيه مثل سرطان مظلّم حبيث منذ ليلة زفافهما أي قبل ثلاثة أشهر فقط، عندما اكتشفت أحلام هارولد في تلك الليلة الأولى من شهر عسلهما، في الساعات القليلة الأولى من الصباح، أجعل هارولد أغنيس من نوم عميق لا حلم فيه بحرقة عنيفة متشحنة بأكمل ذراعه اليمنى لبرحة فرغت أغنيس هزت هارولد وأيقظته لتسأله بنبرات أمومية حانية عن الأمر، إذ اعتقدت بأنه كان يصارع صراعاً عسيمياً في كابوس. ليس هارولد، "كنت أهم بعزف كوشيرتو الإمبراطور"، أوضح لها بعاس، "لا بد أنني كنت أرفع ذراعي للوتر الأول عندما أيقظتني".

الآن في مستهل زواجهما، كانت أحلام هارولد الحيوية مسلية لأغنيس، ففي كل صباح كانت تسأل هارولد عما حلم خلال الليل، وكان يخبرها عن تفاصيل غنية ودقيقة وكانه يصف حدثاً ما حقيقياً ومهماً.

"لقد جرى تعريفه على تجميع من الشعراء الأمريكيين في مكتبة الكونغرس" كان ينقل الحبر بتلدد مصيماً إليه نكية لنيذة". كان وليام كارولس وليامز هناك مرتدياً معطفاً كبيراً خشناً. وذلك الشخص الذي يكتب عن نانتكت. وظهر روينسون جيفرسون وكانه أمريكي هندي. منس الطريفة التي يظهر فيها في كتاب المقتطفات الأدبية المختارة. ومن ثم جاء روبرت فروست وهو يقود سيارة صالون وقال شيئاً طريفاً ودكياً اضحكني "أو اني" رايت صحراء جميلة كلها بالاحمر والقرمزي. وكل درة رمل فيها كأنها ياقوتة حمراء أو زرقاء تبعث ضوءاً. كان نمر أبيض مرهق بسقع ذهبية واقفاً فوق هذا الجدول الأزرق اللامع ذراعاه الحلميتان على ضمة. وذراعاه الأماميتان على الضمة الأخرى. وقافلة من النمل الاحمر كانت تعبر الجدول فوق النمر. صعوداً على ديله. وعلى طول ظهره. بين عينيه. ونزولاً الى الجهة الأخرى".

لم تكن أحلام هارولد إلا أعمالاً فنية متمحصة في أدق التفاصيل. لا يمكن الإنكار بأنه بالنسبة لمحاسن قبايون دي نعيم أدبي واضح أهنيو يقرأ أي شيء هوهمان وكافكا والاسراج الشعرية بدلاً من الجبريدة اليومية في المحلة الخاصة بالمتنقلين اليوميين! هارولد يمتلك حباً لا حسب ملوث وسريعاً بشكل مدهش. لكن تدريجياً، بدأت عادة هارولد الغريبة بقول أحلامه وكأنها حقاً. جزء لا يتجزأ من تحريره في المقصة التي بدأت تملأ أغنيس شعرت بأنها مهملة. بدأ وكان هارولد يقصي ثلث حياته بين المشاهير والحدوثات الأسطورية الخرافية في عالم مبهج وجدت أغنيس نفسها متعينة عنها دوماً وأبداً. ما عدا سماع ما يقال.

عندما مرت الأسابيع، بدأت أغنيس تفكر ملياً. رغم أنها رفضت أن تشير بذلك لهارولد، فإن أحلامها عندما تحلم (وذلك وللأسف كان نادر الحدوث وغير كاف) أزعجتها؛ مناظر طبيعية قائمة ومتوهجة مسكونة بأشخاص لهم هبات مشؤومة وغير محددة الملامح، لم تستطع مطلقاً تذكر تلك الكوابيس بالتفصيل. بل انها نسيت أشكالها حتى عندما كانت تناضل لتنهض محتمة فقط بالإحساس الحاد بجوها الخائف والمشحون بالعواصف، ذلك الإحساس الثقيل القايض للصدر الذي سيسكنها خلال اليوم التالي. شعرت أغنيس بالخلج من أن تذكر لهارولد أحاسيس الرعب المتفرقة هذه خوفاً من أن تنعكس عليها بشكل سلبي يحط من شأن قدراتها الخاصة على التخيل إن أحلامها على ندرتها وتباعد فترات حدوثها. بدت مبتذلة جداً ومملة جداً بالمقارنة مع الفخامة الملكية والبهاء الباروكي الزخرفي لأحلام

هارولد كيف ستقول له بكل بساطة. وعلى سبيل المثال: "كنت أسقط". أو "أمي ماتت وأنا كنت حزينة جداً". أو: "إن شيئاً ما كان يلاحقني ولم أستطع الجري". الحقيقة الواضحة التي أدركتها أغنيس بعصاة جسد بأن حياتها في الأحلام ستجعل أكثر المحللين النفسيين مجاملة يكبت تشاؤياً.

آين؟ استغرقت أغنيس في التفكير بتوق حزين. أين ولت تلك الأيام. أيام الطفولة الحصة عندما كانت تؤمن بالجنيات؟ وقتها. على الأقل. لم يكن اسدا نومها بدون حلم. ولم تكن أحلامها مملة وبسطة. ففي عامها السابع. تذكرت بتوق حزين بأنها حلمت بأرض صندوق التمني فوق المحاب حيث تنمو صناديق التمني على اشجار. تشبه كثيراً طاحن القهوة. تخارين صندوقاً تديرين القصة تسع مرات بينما تهمين امنيتك في ذلك الثقب الصغير بالجانب. وتحقق الامنية. في مرة ثانية. حلمت بأنها وجدت ثلاث شفرات عشب سحرية تنمو قرب صندوق البريد عند نهاية الشارع. وكانت الشفرات تلمع مثل اشربة رينة عيد الميلاد المهرجة. واحدة حمراء. وثانية زرقاء. وثالثة فضية سر وحش في حلم آخر. وقمت هي وأخوها الصغير امام منزل دودي ميسون المشقوق بانواج بيضاء وهما بدلات الثلج. بينما شقت الحدود الكثيرة المعقودة لشجرة "شيتيب" طريقتها متلوية كالأفعى في الأرض السبية المصانة. كانت بردي قديراً صوفياً لا اصابع له ومثلما بالأحمر والأبيض وفجأة عندما فتحت كنت بدداً المصومة بذات السماء تثلج علقة زرقاء تركبورية من السفا الخسدة للكثيرا ولكن ذلك كان تقريبا القدر الذي تذكرته أغنيس من الأحلام اللامتناهية والاكثر ابداعاً لأيام طفولتها. في أي عمر لها طردتها تلك المعوالم. عوالم الأحلام المحسنة المرسومة بالأتوان؟ ولأي سبب؟

وفي تلك الأثناء، تابع هارولد ويلا ككل أو ملل سرد أحلامه عند المطور. في وقت عصيب وسيء الطالع من حياة هارولد مرة وقبل لقائه بأغنيس. حلم هارولد بأن ثعلباً أحمر ركض عبر مطبحة. وهو محروق بشكل مؤلم، فراؤه متصحم بالسواد. وهو ينزف من جروح عديدة. فيما بعد. اسر لها هارولد في وقت أحسن طالعاً. وذلك بعد زواجه من أغنيس بفترة وجيزة. بأن الثعلب الأحمر قد ظهر مرة ثانية. وقد شفي بأعجوبة. وظهر بفراء مزهر. ليقدّم لهارولد رجاجة من مشروب "كونياك" الأسود الدائم. كان هارولد مولعاً بشكل خاص بأحلامه عن الثعلب. فقد تكررت مراراً. كما تكرر ويشكل ملحوظ حلمه عن السمكة العملاقة. "كانت. هنالك هذه البركة". أخبر هارولد أغنيس في صباح يوم خائف من شهر آب. حيث

استدت أسا وابن حائلي ألبرت الصيد. ولقد صدت أكبر سمكة نهريّة يمكن أن تتخيلها. من المؤكّد أنها كانت جد الجد الأكبر لجميع بقية السمكات. سحبت وسحبت وسحبت، واستمرت السمكة بالخروج من تلك البركة

مرة. ردت أغنيس مقطّبة لجبينها وهي تقلّب السكر في قهوتها السوداء. عندما كنت صغيرة حلمت بسوبرمان وكان كله بالألوان الطبيعيّة. فقد كان مرتدياً اللون الأزرق. مع عصابة حمراء وشعر أسود. وكان وسيماً كاميراً وقد ذهبت لأطير معه في الهواء. كان بإمكانني أن أشعر بالريح تصير. والدموع تنهمر متطايرة من عيني. طرنا فوق آلاباما. عرفت بأنها آلاباما لأن الأرض كانت تبدو مثل خريطة. مكتوب عليها "آلاباما" بأحرف مطبعية كبيرة مخططة على الحبال الخضراء الكبيرة.

كان هارولد متأثراً بوضوح. ثم سألتها "بماذا حلمت الليلة الماضيّة؟" كانت نبذة هارولد شبه نائمة فهي لحقشة شعلته حياته في الأحلام كثيراً لدرجة أنه ويكل صراحة لم يفكر يوماً أن يقوم بدور المستمع الذي ينحرف عن أحلام روجته نظر إلى محيّاها التحصيل الضعيف باعتناء حديد من نوعه كانت أعيس. توقف هارولد ليلاحظ وربما للمرة الأولى منذ الأيام الأولى لرواجب. كانت وعلى نحو عجيب منظرًا خلاب جداً أمام ضوئة القصور

وللهذه الأولى. ارتبكت أعيس من سؤال هارولد المقصود. فقد مرت منذ زمن بعيد بمرحلة فكرت فيها جدياً بإخفاء نسخة من كتابات فرويد عن الأحلام في خزانيتها ويتحصن نفسها بحكاية أحلام تنقلها بشكل غير مباشر لتستحوذ على اهتمام هارولد كل صباح. الآن. تطرح التكتّم جانباً رامية إياه أذراع الرياح. لتقرر يائسة أن تعترف بمشكلاتها.

"لا أحلم بشيء". اعترفت أغنيس بنبرات ضعيفة ومأساوية. "لم أعد أحلم بشيء".

بدأ هارولد مهتماً بوضوح. "ربما" قال مواسياً إيّاها. "ربما لا تستخدمين قدراتك على التخيل بشكل كاف، يجب أن تتمرّني، حاولي إغلاق عينيّك".

أغلقت أغنيس عينيها

"الآن" سألتها هارولد بتفاؤل. "ماذا ترى؟"

ارتفعت أغنيس فهي لم تر شيئاً "لا شيء". قالتها بصوت متهدج "لا شيء سوى نوع من العشاوة".

"حسناً"، قال هارولد بنشاط وسرعة مقتبساً أسلوب طبيب يتعامل مع مريض رغم أنه خطير، إلا أنه غير مميت بالضرورة، "تحبلي قدحاً".

"ما نوع القدح؟" توسلت مناشدة.

"هذا يعود ذلك"، قال هارولد، "صفيه أنت لي".

العينان لا تزالان معلقتين، عندما بحثت أغنيس بشدة في أعماق رأسها، تمكنت بجهد جهيد من أن تستحضر قدحاً فضياً مبهماً يتفرق ويتأرجح في مكان ما في المناطق السديمية حلق عبقها، وهو يومئذ مرتعشا وكباه في أية لحظة يمكن أن ينطفئ مثل شمعاً.

"إنه فضي، من شبه المؤكد وله قمصتان اثنتان".

"جيد الآن تخيلي مشهداً منحوتاً عليه".

هرضت أغنيس صورة أيل الرنة عبر النسيج وزحرفت حوله على القضة أوراق عند محمورة بخطوط عريضة نافرة من الداخل، إنه أيل الرنة في كتيل من أوراق العنب .

"ما لون المشهد؟" كان هارولد كلما تصورت بحبس بلا رحمة.

"أخضر"، كذبت، "تخيل، ببساطة تطلعي أوراق القند، بسرعة، "أوراق العنب خضراء، والسماء سوداء"، كانت نوعاً ما فحورة سيدد الضربة الأصلية الالعبية "ولون الأيل رعناني أحمر منقط بالأبيض".

"حسناً جداً، الآن اصقلي القدح بأكملة ليصبح لماعاً جداً".

صقلت أغنيس القدح المتخيل، وهي تشعر بأنها غشاشة، "لكنه في رأسي"، قالت بارتياح فاتحة عينيه.

"أرى كل شيء خلف رأسي هناك ترى أحلامك؟"

"لماذا؟ لا"، قال هارولد محتاراً، "أرى أحلامي أمام أجسامي. كما في شاشة سينما، إنها تأتي فحسب، أنا لا يد لي بها، كما الآن، أغلق عينيه، "أرى هذه التيجان البراقة تأتي وتذهب معلقة على شجرة صفصاف كبيرة".

صمتت أغنيس متحمة.

"ستكونين على ما يرام"، حاول هارولد تشجيعها مداعباً.

"كل يوم حاولي التمرن على تخيل أشياء مختلفة مثلما علمتك".

جعلت أغنيس الموضوع يستقطب من اعتبارها بينما كان هارولد بعيداً في العمل. بدأت حجة تقرأ كثيراً. فالقراءة جعلت عقلها مليئاً بالصور. وأخذت وكتابتها مصابة بنوع من الهستيريا النهمية. تلتهم الروايات ومجلات الساء والجرائد وحتى أيضاً النوادر في كتاباتها "متعة الطبخ" قرأت نشرات السر والمشتريات الدورية للأجهزة المنزلية مثل كاتالوج المحف (روبال)، والتعليمات على علب الصابون المبشور. وهوامش الكتب المسجلة على الغلاف الورقي. أي شيء يبعدها عن مواجهة الصراع المعاصر فاد في رأسها. ذلك الصراع الذي جعلها هارولد واعية به وبألم. لكنها حالما رفعت عينيها عن المادة المطبوعة بين يديها. بدا وكأن عالماً يحميها قد انطلقاً

إن واقع الأشياء المحيطة بها والمكتفية بذاتها واللامتغيرة بدا يكدر صنو أغنيس. ويفزع غيور. شملت أغنيس بحملتها المصعقة وشبه لثولة السحابة الشرقية وورق الحائط الأزرق وحيوانات التنين الخشبية باللونين على المزهرية الصينية الموضوعة فوق رف شفاف ونصمبه القنوس لسلسلة الزرقاء والذهبية للأريكة المنجدة التي ضابت نحس عليها. شعرت بالاحتراق وبأن هذه الأعراس بوجودها الصخيم العملي الذي يبدد على نحو ما اتفق وأكثرت الحذور خصوصية في كتاباتها الفاني قد كتبت على نفسها هارولد كما تعلم تماماً لا يحتمل مثل هذا التهرأ المتبجح عن الحذال والكراس. فإذا لم يفتح المشهد الذي بين يديه. إذا ما سبب له لصجر فيه سيعبرد لباس حباله. وإذا ما وجدت أغنيس التي تنوح في حلوسة ناعمة أخطبوطاً ينزلق راحناً نحوها عبر الأرضية. وهو مزين بأشكال برتقالية وقرمزية تستحق الإطراء. فإنها ستباركه. ستعمل أي شيء لتثبت بأن قواها التي تشكل تحيلاتها لم تضع بشكل لا يمكن استردادها. وبأن عينيها لم تكن مجرد عدسة كاميرا مفتوحة تسجل الظواهر المحيطة وتتركها هكذا. "الوردة" وجدت نفسها تردد على نحو مكتوم مثل تشيد وعن حنازلي. "هي ورده هي ورده..."

في صباح يوم ما بينما كانت أغنيس تقرأ رواية أدركت فجأة ولفزعها الشديد بأن عينيها قد مسحتاً خمس صفحات دون أن تسويع معنى كلمة واحدة. حاولت ثانية. لكن الحروف تفرقت. متلوية مثل أفاع سوداء صغيرة مؤذية تنسل عبر الصفحة بنوع من لغة رطنة لها فحيح أفاع ولا يمكن ترجمتها عندئذ بدأت أغنيس تحضر الأفلام حول الزاوية بانتظام كل مساء. لم يكن ليهما فيما إذا كان قد

سبق لها متاهدة نفس الصيلم الطويل عدة مرات من قبل فامنتظار المتدفق للأشكال المتغيرة أمام عينيها قد جدهتها في عنوة إيقاعية، والاصوات التي تحدث رموزا مشعرة مهندنة وغير منهومة طردت الصمت المطلق في رأسها في النهاية، يتصل كثير من التملق. أقبعت أغنيس هارولد بشراء جهاز تلفزيون بالتقسيط، وكان هذا أفضل بكثير من الألام. فقد كان بإمكانها أن تشرب متروب "التيري" بينما تشاهد التلفزيون خلال الأمسيات الطويلة في تلك الأيام الاخيرة، عندما كانت أغنيس تستقبل هارولد عند عودته إلى المنزل كل مساء، وجدت شيء من الرضى الخبيث بأن وجه هارولد قد تغشش أمام نظرتها المعلقة، فاصبح بإمكانها أن تعبر من ملامحه بإرادتها في بعض الأحيان، أعطته مظهر البازلاء الخضراء، وأحيانا أخرى مظهر الخزامى، وأحيانا انفاً إغريقياً، وأحيانا انف نسر

"لكنني أحب نبيذ الشيري" قالت أغنيس لهارولد بعدد عندما أصححت أميبت الشرب الخاصة بها واضحة حتى أمام عيبيه بشك كاذب لحملها تمام، وحيث أنها لم تكن شملة بشكل حاد إذ يرؤى بشكل تدريجي التشوش التحليلي الذي يسببه الشيري. لذلك كانت ترقد متيبسة وهي تلوي أصابع في مفاش السرير مثل جوارح طير عصبية. وذلك بعد فترة طويلة من يوم هارولد الذي يتنفس سلام وانتظام، وهو في وسط مفارقة ما هريدة وزبعة، رفدت أغنيس وهي صاحبة تمام ليلة تلو ليلة والاسوء من ذلك انها لم تعد تشعر بالنعب وبإتساية، هاجمها إدراك واضح وكثيب بما يحصل فستائر النوم والظلام تسعت وتسيب للنسيان التي تفصل كل يوم عن اليوم الذي سبقه وعن اليوم الذي سيأتي بعده. تلك الستائر قد رفعت عن أغنيس للأبد، وبغير رجعة زات منظرها لا يحتمل من أيام وليال بلا رؤية أو تخيل تمتد بلا انقطاع أمامها. وعقلها محكوم عليه بصراع كامل، دون أية صورة خاصة لترد عنها اللحوم الساحق للطاولات والكراسي المزهرة والمستقلة بداتها. فكرت أغنيس ملياً ويقرف ضجر، ربما تعيش لعمر المئة فجميع النساء في عائلتها عشن عمراً مديداً.

حاول الدكتور ماركوس، طبيب عائلة هيقنر بإسلوبه المرح أن يطمن أغنيس حول شكاويها من الأرق بأنها "ليست أكثر من مجرد توتر عصبي، هذا كل ما في الأمر، خذي واحدة من هذه الكبسولات عند الليل لفترة وانظري كيف ستنامين".

لم تسأل أغنيس الطبيب فيما إذا كانت الحبوب ستعطياها أحلاماً، فوضعت عليه الدواء التي تحتوي على خمسين حبة في حقيبة يدها، واستقلت الباص عائدة إلى البيت.

بعد يومين. في الجمعة الأخيرة من شهر ايلول. عندما عاد دارولد من عمله (كان قد أغلق عينيه طوال رحلة القطار التي تستغرق ساعة إلى البيت مستمتعاً النوم لكنه في الواقع كان مسافراً في رحلة بحرية على مركب شراعي عربي كهرزي اللون يبحر فوق نهر وضاء حيث بدت أهبال ببضاء بأحجام كبيرة تتريص عبر السطح الكريستالي للماء تحت ظل الأبراج المغربية المزينة برجاج ملون بكل الألوان). وجد أغنيس مستلقية على الأريكة في عرفة الجلوس مرتدية ثوبها الحريري المصنوع من الاستبرق الزمردى الراقى كقطار الأميرة المتصل لديها للماء، وهي شاحبة وهائنة مثل زليخة مرمية. العينان مغلقتان. علبة دواء فارغة وكوب ماء مقلوب على المسحاة بجانبها. كانت ملامحها الساكنة قد انعقدت متجمدة في ابتسامة نصر صغيرة خفية. كما لو أنها في بلد بعيد لا يصل إليه الرجال القابلون للضوء. ترقص أخيراً رقصة الفالس مع أمير أحلامها الأولى دي العبادة الحمراء الداكنة

□□

ARCHIVE

من الشعر العصي

فيودور تيوتشيف

ت: عدنان جاموس

تمهيد وتعريف:

ربما بدا أن الأمر ينطوي على مفارقة مستهجنة إذا عرفنا أن المقصود في العنوان هو الاستعصاء على الترجمة. إذ كيف نعرف بأن هذا الشعر "عصي" على الترجمة ثم نعلم بكل صداقة إلى ترجمته^{١٤} ولكن هل نسه شعر يمسس بقيادته للترجمة طائعا مدعيا. وشعر شمس يأبى أن ينتقل من حالته الأصلية إلى حالة أخرى إلا بعد مقاومة عنيفة لا تتيح لخالقه امتلاكه ناصيته إلا بعد أن يصبح هذا الشعر الحي جثة هامدة؟

إن قضية ترجمة الشعر: هل هي جائزة أم لا؟ وهل هي ممكنة أصلا أم لا؟ قضية قديمة كما هو معروف ولنا هنا بضد استعراض الآراء المؤيدة لترجمته والمعارضة لها والإشكالات التي يثيرها كل رأي. وخصوصا اليوم، في ضوء المناهج النقدية الحديثة والنظريات المعاصرة التي تطمح إلى الكشف عن ماهية الفن والأدب وتنظر إلى القارئ على أنه مشارك في الإبداع وترى إلى النص على أنه عدد من النصوص يعادل عدد قرائه ومتلقيه.

ولذا سنكتفي هنا بالإشارة إلى السبب الذي يجعل من ترجمة أعمال شعراء من أمثال بوشكين ونيرونوف وتيوتشيف ويسيين مهمة تكاد تكون مستحيلة. والسبب في ذلك يعود، في المقام الأول، إلى أن إبداعات هؤلاء الشعراء وأمثالهم تصدر عن موهبة فطرية حقيقية وتجربة روحية غنية ومعاناة عميقة صادقة تجعل من أعمالهم كائنات حية متكاملة ومولودة في أحسن تقويم، حتى إذا ما فقدت أي عضو من أعضائها أو تعرضت لأي تعبير تشوهات وفقدت شيئا من أصالتها أو تفردا بقدر يقل أو يزيد.

ألم يقتل الجاحظ العظيم في حينه: "إن الشعر لا يستطاع أن يترجم. ولا يجوز عليه النقل. ومثي حول تقطع نظمه. وبطل وزنه. ودع حسنه. وسقط موضع التعجب منه ...؟" ثم قال أبو سليمان السجستاني من بعده أن "أكثر رونق الشعر وماله يذهب عند النقل، وجل معانيه يتداخله الخل عند تغيير ديباجته".

ولا يخفى أن الحديث هنا لا يدور حول "النظم" الرتيب المقيّد، بل حول الشعر الموزون المقفى الذي يدهشك بمقدرة الشاعر على تطويع اللغة للتعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره بسلاسة وعموية دون أن يكون الوزن قيداً يحد من مقدرته على التعبير عما يريد بالضبط ودون أن تكون القافية عبئاً يجهد في أن يلصقها بآخر البيت فكيفما كان، بل إن الإيقاع الذي ينشأ عن الوزن عندما يتناسب مع المعنى ويشجع مع جرس المفردات يصبح مصدر إعجاب وإدهاش. والقافية عندما تأتي كمولود طبيعي وكان البيت قد "تمخض" عنها بعد أن حملها في أحشائه فحالت ابنة شرعية له ولما قبله، وعنصرنا بنويماً مكوناً في النسيج المتين الذي يحوضه الشاعر لا بد لها من أن تخلق انطباعاً مبهراً وعميقاً في نفس المتلقي بزيد من قوة شعوره بالجمال الفني.

إن ترجمة مثل هذا الشعر هي، فعلاً، مهمة مستحيلة التحقيق حتى وإن تولّى تنفيذها شاعر موهوب، أما الأمثلة التي يوردونها عن ترجمات تصاهي الأصول أو تصوفها جمالاً في بعض الأحيان فهي ليست ترجمات مكافئة بالمعنى الدقيق للكلمة. إذ إن الشاعر المترجم لا بد له في هذه الحالة من أن يزد أو ينقص أو يحور، مستوحياً المعزى الحواري الكامل في الأصل لكي يستطيع أن ينقل المعنى مع "الرونق" والديباجة، أو لكي ينقل معنى مقارياً بـ "رونق" وديباجة جديدين. أي أن يترجم بتصرف. فالترجمة المكافئة الدقيقة، وليس الحرفية طبعاً، لا تحتل وجود "فائق" أو "هائض"، إلا بمقدار ما تعرضه طبيعة اللغة الهدف، ولا يعني هذا دعوة إلى الانصراف عن نقل الشعر بتصرف، إذ إن هذا النقل يمكن أن يستج أعمالاً إبداعية رائعة ذات كينونة مستقلة قائمة بذاتها وقيمة مكتفية بنفسها بصرف النظر عن قيمة الأصل، وإن كانت مستوحاة منه، كترجمة "رباعيات الخيام" التي أبدعتها ريشة أحمد رامى على سبيل المثال. ولكن في هذه الحالة يجب ألا يغيب عن البال أن هذه الترجمة لا تصلح لأن تكون أساساً لدراسة خصائص شعر "الخيام" وأسلوبه البلاغي وطريقته في استخدام الصور البيانية والمحسنات البديعية إلخ ... كما أن هذا لا يعني أن من السهل ترجمة الشعر الذي يخلو من الوزن والقافية، فما من شاعر أو ناقد من انصار هذا الاتجاه الشعري إلا ويرى أن الشعر الذي يكتبه أو يناصره يستعيز عن الوزن "الرتيب الملل" والقافية "المقيدة" بالإيقاع "الحي المتناوب" والموسيقا "الداخلية" والقافية "الخفية"، دعك من الفموض الذي "يلزم"

الشعر الحديث أو الحداثوي "ملارسة عصبية" إلخ . ولكن هذا موضوع آخر لا مجال للحوص فيه هنا. وحسبنا هنا أن نشير إلى أن شعر تيوتشيف "الموزون المتعصب" يعقب عند الترجمة الكثير من مقوماته الجمالية حتى ليبدو في بعض الأحيان أثر عادية يعبر عن بعض أفكار الكاتب وهو أجسه ونظراته إلى الكون. إذا فلم ترحمة مثل هذا الشعر العصبي؟ والجواب باختصار هو احتياز أهون الترسين وبالفعل إذا ما خُبرت بين أن أفضل من جهة أولى. جاهلاً بما أبدعه شعراء العالم بدءاً من ملحمة جنجاش ووصولاً. وليس انتهاءً. إلى أعمال الشعراء المعاصرين لاني لا أصرّف اللغات التي كتبوا بها. وأن أعرف. من جهة أخرى. هذا الإبداع ولو محنطاً. بالعربية. لاخترت الأمر الثاني حتماً. على أن يكون من يتولى نقل هذه النكسور إلى اللغة الهدف أهلاً لذلك حقاً. وجداناً. وشعوراً بالمسؤولية وموهبة ومهارة فنية والشأماً بالتقواعد المعروفة. من اطلاع كامل على كل ما هو متاح لمعرفة من حياة الشاعر وثقافته وظروف عصره وخواص إبداعه ومكانته في تاريخ أدب بلاده. وبذل أقصى الجهد في تمثيل تحريرة الشاعر والدخول في أهاسه وتقمص شخصيته مما يتيح له لا أن يصبه المثالي والمحارث التي يرمي إليها الشاعر فحسب. بل أن يستشف الإحياءات والظلال والثلوثات الدقيقة الرهيفة التي لا تحتويها المعاجم. بل يولدها السيج الشعري نفسه. وهذا كله أضعف لإيمان بالإيمان لن يكتمل إلا بإبداع المكافئ لكل هذا في اللغة الهدف. مما يتطلب من المترجم أن يكون محيطاً بثراث أمته الشعري ومواكفاً لحركته الشعرية وتطورها وضوئها وتحدداتها الإبداعية في الشكل والمضمون واللغة. وأن يكون لديه حد أدنى من الموهبة يؤهله لاقتراف جريمة الترجمة الشعرية بأقل قدر من الحسانر في الأزواح والعتاد ولكن هيهات!

وأياً كان الأمر فإن تعريف القارئ العربي بهذا الشاعر الذي يتمتع بمكانة مرموقة في أدب بلاده لن يكون نافلاً. فمن هو فيودور تيوتشيف؟

تيوتشيف (1803 . 1873) شاعر روسي ولد في أسرة نبيلة عريقة في قرية أوهستوغ بمقاطعة بريانسك. أنهى تعليمه الجامعي في قسم الآداب بجامعة موسكو وعُيّن في وزارة الخارجية. وعمل ضمن المعثة الدبلوماسية الروسية في ميونيخ (بافاريا) بين عامي 1822 . 1837 ثم في تورينو (إيطاليا) بين عامي 1837 . 1839 . وعاد إلى وطنه في عام 1843) . بعد أن قصى في الخارج أكثر من عشرين عاماً. أنيطت به في عام 1848 وظيفة رقيب رئيس في وزارة الخارجية. وانتُخب عام 1857 عضواً مراسلاً في أكاديمية العلوم. تولى في عام 1858 رئاسة هيئة الرقابة الأجنبية وظل في هذا المنصب حتى آخر أيامه. تولى إثر مرض في الخامس عشر من تموز (1873) ودفن في بطرسبورغ.

نشر تيوتشيف أولى مقطوعاته الشعرية الأصبلة عام 1821. وبعد سمره إلى التحارح راح يرسل ما يكتبه إلى اصدقائه في الوصل دون ان يعد نفسه شاعرا محترها وبلغ نشاط تيوتشيف الإبداعى ذروته في أواخر الأربعينيات والنصف الأول من الخمسينيات. وقد أرسل من ميونيخ في ربيع عام 1936 إلى بطرسبورغ بصع عشرات من المقطوعات التي حظيت بأعجاب كل من الشعراء جوفوفسكي وهيارمكي. أما بوشكين فقد بلغ إعجابه بها درجة جعلته يقرر نشر معظمها في مجلة "المعاصر" التي كان يصدرها. وقد اختار منها أربعاً وعشرين مقطوعة ونشرها في العددس الثالث والرابع من المجلة. وقد صدر ديوان تيوتشيف الأول في طبعة مستقلة عام 1854 فاشتهر اسمه في روسيا كلها. وصدر ديوانه الثاني والأخير في حياته عام 1868. وكثرت في السنوات الأخيرة من حياته الإبداعية أشعار المناسبات واردةت وضوحاً النزعة المحافظة في آرائه السياسية.

تعرف تيوتشيف عام 1828 إلى الفيلسوف الألماني "شيلينغ" والشاعر الألماني "هاينه" وترجم بعض أشعاره إلى الروسية. كما ترجم بعضاً من أشعار "غوته" و"راسين".

علبت على شعر تيوتشيف سمة العنانية. الفلسفية إلا أن فلسفته كانت شعورية. تأملية أكثر منها عقلية. مثقفة فقد كان يؤمن بأن التفكير العقلاني. التصادم عاجز عن النفاذ إلى أسرار الكون وإن هذه "الأسرار" لا تتكشف إلا للشعور المباشر والتأمل الروحي. فالتفكير ينطلق ويخلق معرفة الحقيقة ولكنه "كيمياة النافورة" لا يستطيع حرق الأعاني. إذ ما إن يلامسها حتى يعود ويتكمن عاجزاً كما تعود مياه النافورة إلى الأرض من جديد. والمكرة التي تتلف إلى الصعود نحو السماء تياراً متماسكاً محكوم عليها بأن تستقر إلى الأرض رذاذاً مبعثراً.

النافورة

انظر كيف تنبجس النافورة
متلألئة كسحابة حية؛
وكيف يتوهج في الشمس
ثم يتبعثر دخانها البليل.
يصعد نحو السماء كالشعاع
يلامس العلاء المنشود
ثم يهبط إلى الأرض من جديد

محكوماً بقدره، غباراً بلون النار.
أد، يا ينبوع الفكرة الفائقة
أيها النبع الذي لا ينضب،
أي قانون صصي على الخهم
يجملحك تنبّع بهذه القوة
وتثب بشوق نحو السماء
واية يد قادرة خفية
تكسر شعاعك العنيد
وتلقي بك رذاً من الأعلى
*** * **

وقد كتب في أواسط الثلاثينيات عدداً من أجمل أشعاره تجلّى فيها فهمه
الطبيعة فهما رومانتيكياً . مثالياً، وإيمانه بوحدة الوجود، وبأن الطبيعة كائن حي،
ولكن حباتها معقدة ومتناقضة. ويجري فيها صراع دائم بين المظهر والجوهر، فهي
أعماق الطبيعة يكس كيان أرثي مطلم بسمه تيوتنسيت "العماء" أو "الشواش"
والهاوية وهو يشك جوهر الكون أما المظهر فهو علالة وصّاءة "موشاة بالذهب"
تغشي الحياة من الخارج، إلا أنها قصيرة الأجل:

النهار والليل

على عالم الأرواح السري
هوق هذه الهاوية التي لا اسم لها
ألقت مشيئة الأرباب السامية
غلالة منسوجة من الذهب
النهار. هو هذه الغلالة المتألفة
النهار الذي يحيي مخلوقات الأرض
ويشقي النفوس العظيمة
إنه صديق الناس والألهة!

ولكن هاهو النهار يكبو
والليل يقبل
لبيّتهك عن العالم الشقي الغلالة
البهية
ويلقي بها بعيداً...
وانكشفت لنا الهاوية

بأهوالها ودياجيرها
وليس بيننا وبينها حواجز
أوليس هذا ما يخيفنا من الليل!

وهنا يكتسب شعره طابعاً مأساوياً، فكل مخلوق فرد عرضي وزائل.
ومأساة الإنسان في أنه الكائن الوحيد الذي يحس ستوقه الشديد للحياة
ويحتمية اندثاره الشخصي وهو يدرك هذه الحقيقة وليس بوسعها ردها:

من مكان إلى مكان، من بلد إلى بلد
يقذف القدرُ بالناس كالإعصار
وما همُّه إن كنتَ مصروراً أم لا ؟
هيا .. هيا .. إلى الأمام!

حملت إلينا الريح صوتاً مألوفاً
الحب يودعنا الوداع الأخير ..
خلفنا دموع غزيرة غزيرة
أمامنا ضباب ومجاهل.

أوه، التفت، أوه، توقف
إلى أين تهرب، ولم الهرب ؟
الحب بقي خلفك
أين في هذا العالم ستجد ما هو أحسن
منه ؟

الحب بقي خلفك
وانت تفسق في الدمع والياس يملأ
صدرك

أواه! اشفق على حنينك
أرافاً بهنائك!

استعد في ذاكرتك

هناة أيام كثيرة كثيرة

إنك تلقى في الطريق

بكل ما كان يبهج روحك!

ليس هذا أوان استدعاء الأطياف:

فبنون هذا أيامنا متجهمة

وصورة الأموات تخيفنا أكثر

كلّما كان حبنا لها في الحياة أكبر
من مكان إلى مكان، من بلد إلى بلد
بعصار جبار يقتذف بالناس
من غير أن يسأل هل أنت مسرور أم لا ؟
لا يقول إلا: هيا إلى الأمام!

ما زلت اذكر وقتاً ذهبياً
ما زلت اذكر بقعة حبيبة
عندما رحل النهار، ونحن معا
وتحتنا في الظل يضح الدانوب.
وعلى الرابية، هنالك، حيث تلوح
اطلال قصر تنظر إلى البعيد
كنت نغمين حورية فتية
تستندين إلى غرائث مطحلب
وتلصصين بكنهك الصغيرة
ككومة انقاص قديمة
والشمس تغرب ببعد
مودعة الرابية والقصر وإياله.
والنسيم يسري بلطف
متلاعباً بحواشي ثوبك
وناثراً على كتفيك الغضتين
زهر التفاح البري واحدة إثر أخرى.
كنت تنظريين إلى البعيد بلا هم
وحافة السماء تخبو في دخان مشع
كان النهار يكمل اشتعاله
وغناء النهر يتعالى في ضفافه المعتمة.
وانت تودعين، خلية البال
نهارك السعيد بمرح،
وطيف الحياة التي تنقضي بسرعة
يطير فوقنا بعذوبة.

انظر كيف يضيء عمود الدخان في
الأعالي
وكيف ينزل في الظل العصي على
الإسك في الأسفل
هذه حياتنا ، قلنا لي .
إنها ليست الدخان المتألف في ضوء
القمر
بل هي الظل الذي يلقيه ذاك
الدخان...".

ويتوق الشاعر في بعض الأحيان إلى تذوق الغناء والامتزاج بالعالم الغابي
ولكنه ، مع ذلك ، يخاف من الشمس مع حاوية الحياة المعتمة ،
عم تعولين أيتها الريح الليلية ؟
م تدمرين هكذا بجثون ؟
ما معنى صوتك العريب هذا
يحار بالشكوى مكتوما تارة وضاجاً تارة ؟
وترددين بلغة يفهمها القلب
أحافيت من ألم غير مفهوم
وتحمرين وتضجرين فيه
أصواتنا مسورة أحيانا ؟

أوه ، لا تغني هذه الأغاني المرعبة
عن العماء الأزل ، شقيق الروح
يا لهذا الاشتياق الذي يصغي به عالم
الروح الليلي
إلى قصته الأثيرة
إنه ينفع من الصدر الفاني
تألقا إلى التماهي مع اللامحدود
آه ، لا توقظي العواصف الغافية
فثحتها يتململ العماء الأزل

والطبيعة حتى في مظهرها انطباع أكثر ثباتاً واستقراراً من حياة الإنسان.
فالإنسان فان، بينما الطبيعة خالدة:

فوق هضاب الكروم
تسبح غيوم ذهبية
وفي الأسفل يضيئ النهر المعتم
بأمواج خضراء.
البصر يصعد من الوادي الهويني
مرتفعاً إلى الأعالي
ويرى على جافة الذروة
معبدًا مدورًا يشع نورًا
هناك في هذا المونل اللادنيوي العالي
حيث لا مكان للحياة الفانية
ينساب تيار الهواء بسلاسة
في خلاء رحب نقي.

والأصداء تقعد إذ تصعد إلى هناك
ولا نسمع نمة سوى حياة الطبيعة
وشيء ما بهيج ينشأ
كسكبشة أيام الأحد.
* * *

ثلج ساطع يتلألأ في الوادي.
ذاب الثلج وراح!
عشب ريمبي يتألق في الوادي.
سيزنبل العشب ويروح.
ولكن كم مضى من القرون
والقمم الثلجية ناصعة البياض؟
ولا يزال الفجر إلى الآن
ينثر فوقها وروداً نضرة!..
* * *

تنوب الغيوم في السماء:
والنهر المشع في القيع.
يجري في سحابة من الشرر
كأنه مرآة فولاذية....
وساعة بعد ساعة يشتد الحر

ويلوذ الصبي بالقاعات الخرساء
ومن الحقول المائحة بالبياض
يفوح شدا عسلي.
نهار رائع! ستنتصمي قرون
وتبقى الطبيعة في نظامها الأبدى
النهر يجري وينثر الشرر
والحقول تنفس في القيظ.

ويتخذ التناقض بين أبدية الكون وعرضية الحياة الإنسانية في شعر تيوتشيف
أبعادا واسعة أحيانا، فيشمل الجنس البشري كله. وتاريخ البشرية محمله، مما
يضمي على بعض أشعاره المتأخرة نبرة تشاؤم فلسفي عميق:

ما الذي سلب من تلك الحياة التي
كانت تصطبح بها
من دالك الدم الذي سال أنهلوا،
ما الذي وصل إلينا من كل ذلك؟
قبران أو ثلاثة ما زالت ماثلة حتى
الآن
وفوقها كبرت طوفقات أو سلات
ونشرت المصائد الوارفة بجسارت
وماست متباهية ضاجة غير مهتمة
بمعرفة الذين تخترق جنوزها رفائهم
وذكراهم.

الطبيعة لا تبالي بما كان،
وأطراف ستينا الغابرة غريبة عنها،
ونحن أمامها نعي ذواتنا ضياليا
بأذننا لستنا سوى حلم من أحلامها.
أبناؤها الذين ينجزون مسيرتهم
اللامجدية
تستقبلهم واحدا إثر آخر
مرحبة بهم جميعا على قدم المساواة
وتستضيفهم في هاويتها صانعة السلام
التي تبتلع كل شيء.

ويرى تيوتشيف أن الإنسان يتطورة العقلي انقطع انقطاعاً مأساوياً عن الطبيعة وأصبح غريباً عنها في تطورها الداخلي العضوي. وهو ينبهر بالانسجام السائد في الطبيعة:

رخامة في صوت أمواج البحر
انسجام في الحدل بين قوى الطبيعة
هسيس مموسقى متناسق
يسري بين أعواد القصب الميالة.
توافق رصين في كل شيء،
تناغم تام في الطبيعة..
وحدنا نحن نشعر بتنافر معها
في لجة حريتنا الوهمية.
من أين وكيف نشأ التنافر؟
ولم.. وسط الجوقة العامة
الروح لا تفتي كما يقني البحر
وكما يهسهس القصب الممكر؟

والحب في شعر تيوتشيف ليس اندفاعاً خارجياً. وليس اندفاعاً بمماتين المحبوب، بل هو شعور عفوي عويق يستغرق النفس الإنسانية كلها أنه هو الذي يمكنه أن يهب الإنسان نشوة سامية ويمكن أن يصل به إلى مهاوي الردى إنه أشبه ما يكون بالعواصف والأعاصير في الطبيعة:

صمتُ الهواء، الخانق
ينبئ بعاصفة قادمة.
أريج الورد أزكى
وصرير اليعسوب أشد
ابظرا! خلف الغمامة الدخانية البيضاء
قصفُ الرعد بهزيم مكتوم
وتزئرت السماء
ببرق خاطف...
فيض من تُسغ الحياة
مراق في هذا الهواء القاتل
كشراب رباني
يسري في العروق ويضطرم!

يا صبيّة، يا صبيّة ما الذي يموج
غلالة نهديك الفتيين؟
لَمْ يتعكر، لَمْ يكتث
بريق عينيك البليل؟
لماذا تشحبن، وتكبو
شعلة وجنتيك العذراوين؟
ما الذي يثقل صدرك
ويلهب شفتيك؟
عبر الأهذاب الحريرية
نفرت دمعتان...
أم أنهما قطرنا مطر
تتقدمان العاصمة؟

الرب المنتقم انتزع مني كل شيء:
الصحة وقوة الإرادة والهاء والنوم
لم يترك لي شيئا إلاك
لكي أظل قادرا على أن أصلي لله،

أواه، وكيف نستقتل في الحب
كيف نخنق بإصرار أكيد
في سورة الأهواء العمياء
أحب شيء إلى قلوبنا!
أمن زمن بعيد كنت تقول
مفتخرا بانتصارك: إنها لي...؟
لم يمر عام بعد، أسأل وتقص
ما الذي بقي لك منها؟
أين اختفت ورود الخدين
ويسمة الشفتين وبريق العينين؟
كلها لفحتها الدموع السخينة
وحرقنها بملحها المر.
هل تذكر ذلك اللقاء
أول لقاء مصيري

نظرتها الساحرة، وحديثها
وضحكها الطفلية الحية؟
وماذا الآن؟ أين كل ما كان؟
وهل دام الحلم طويلاً؟
أواه كان ضيفاً عابراً
كصيف الشمال!
كان حبك لها
حكماً رهيباً أصدره عليها القدر
وقد وصم حياتها
بعار جانر لا تستحقه.
حياة الاعتزال، حياة المعاناة!
لم يبق لها في أعماق نفسها
سوى الذكريات...
وحتى هذه خائنها.
الوحشة ملأت عالمها،
وكل مفاته زالت...
سيل الحمه والندف
داسي وسحق في الوحل، ما كان يزهر في
نفسها.
ما الذي تسنى لها الحفاظ عليه
وماذا من عذابها الطويل؟
الألم، ألم الحقد الفاضب،
ألم لا مسرة فيه ولا دعوى!
أواه كيف نستقتل في الحب!
كيف نخنق بإصرار أكيد
في سورة الأهواء العمياء
أحب شيء إلى قلوبنا!...
** * **

أحب عينيك يا صديقتي
بعينهما الملتهب الغاتن
عندما ترفعينهما فجأة
ويلمحة دائرية خاطفة

ترسمين التماعة برق سماوي...
ولكن نمة فتنة أقوى:
عيناك مسبلتان،
وشعناك دائبتان في قبلة حارة
وعبر أهدابك المسدلة
تومض نار رغبة متجهمة ككابية.

ومن الظواهر البارزة في شعر تيوتشيف وصف الطبيعة والانبهار به والتعبير عن التوازي بين ما يجري فيها وما يعتمل في نفس الإنسان وغالبا ما يلجأ في أثناء ذلك إلى استخدام الرمز والمجاز ويوغل أحيانا في وصف معايشاته وقاملاته النفسية العميقة إلى درجة تجعل من عالمه الجواني قوة قائمة بذاتها لها خواصها المتميزة وقوانينها، وقد شكلت إبداعاته الشعرية ظاهرة بارزة في أدب القرن التاسع عشر في روسيا وكان لها تأثير ملموس في شعر من أتى بعده ولا سيما الشعراء الرمزيين الكبار وفي مقدمتهم بروسوف وبلوت.

ما أجملك أيها البحر في الليل
هنا.. متألق نير.. وهناك.. أزرق قاتم
في منا القمر تبسو حيا.
تسير وتتنفس وتلأل...
في هذا المدى الرحب اللانهائي
ألق وحركة، ودوي وزعد...
بسنا كامد تكتسي أيها البحر
أه ما أجملك في هذا الليل المقفرا
أيها المالح العظيم، أيها المالح البحري
باي عيد تحتفل هكذا؟
الأمواج تصطخب، هادرة متلألئة
والنجوم اليقظة تسفل من الأعالي
وسط هذا التموج، وسط هذا الألق
أقف ضائعا كما لو كنت في حلم
أه كم أرغب في أن أغرق روحي كلها
في هذه الجاذبية الأسرة.

المياه الربيعية

ما زال الثلج يلمع في الحقول
ولكن المياه الربيعية أخذت تصح
إنها تعدو لتوقظ الشاطئ الغابي
تعدو وتبرق وتغني ...
صوتها يتردد في كل الأرجاء :
"الربيع أت، الربيع أت"
نحن نرسل الربيع العتي
أرسلنا قبله لنبشر بقدومه"
الربيع أت، الربيع أت
وجوقة الأيام الأنيابة الدافئة
تتزاخم خلفه بمرح هادئ
محمرة الخيود، مشرقة الوجود

بغمة نهضت فنطرة هوائية
في زفحة السماء الندية
فنطرة زاهية بهية
عمرها قصير الأمد
غرست طرفاً في الغابة
وأرسلت الآخر إلى ما وراء السحاب
واحتضنت نصف السماء
واسترخت في الأعالي.
يا لبهجة العينين
بهذا المشهد القرخي
إنه لا يدوم لنا سوى لحظات
افتنصه، افتنصه بسرعة
انظر، هاهو يشحب
حقيقة، حقيقتان، ثم ماذا
لقد زال، فكما سيزول بلا أثر
كل ما تتنفسه وتعيش به.

الموجة والفكرة

فكرة خلف فكرة، موجة خلف موجة
وجهان اثنان لظاهرة واحدة
إن في القلب الضيق أو في بحر بلا شيطان
هنا في حبس، وهناك في مدى رحب
المدّ الأبدى نفسه والانحسار نفسه
هو نفسه ذاك الصيف القلق، الفارغ.

** * **

الحب الأخير

أوه، مكيف، ونحن في خريف العمر
نحب بحنان أعظم وإيمان أعمق
بالخرافة
تألق، تألق، في لحظات الوداع
يا ضياء الحب الأخير، يا شفق المساء
غطت الظلال نصف السماء
لم يبق من نور سوى قرب المغرب
تمهل، تمهل، أيها النهار المسائي
امتدّي، امتدّي، أيها الفتنة.
فليشح الدم في العروق،
ولكن في القلب لن يشح الحنان
أواه، أيها الحب الأخير
أنت النعيم واحتضار الأمل.

** * **

الشتاء لا يقضب عن عبث
فأوانه قد فات
والربيع يدق النافذة
ويطرده من الضياء

كل شيء يتململ
يطلب رحيل الشتاء
والقبرات في السماء
ملأت الأجواء ضجيجاً

الشتاء، ما زال يسعى
ويهرع وجه الريح
وهذا يقهقه مختالاً
ويرتفع صجيجه أكثر.

جنت العجوز الحاقلة
وحملت غمراً من الثلج
ورمت به الطفل الحميل
وهي تولي هالوة...

لم يهتم الربيع كثيراً
فقد اغتسل بالثلج
فازداد خياه تورداً
وزاد من غيظ العدو

إلى ي. ن. آينكوف

حتى في حياتنا اليومية
نرى أحلاماً قزحية
نرى أنفسنا فجأة منجذبين
إلى بقعة مجهولة إلى عالم سحري
غريب عنا، وقريب إلى قلبنا.

نرى نوراً سماوياً يشع علينا
من القبة الزرقاء
نرى طبيعة أخرى،
ليس فيها مشرق ولا مغرب
وشمساً أخرى تشع هناك

كل شيء هناك أجمل وأبهى وأرحب
بعيد جداً عن دنيانا...
ومختلف جداً عن عالمنا
والروح في ذلك الأثير الصافي المتوهج
تنعم بالأنس والعطائفة.

انتهت الرؤيا
ولا سبيل لإبقائها
وعادت الحياة تعطينا
بظل كبير ساكن
وتحكم علينا بالسجن من جديد.

ولكن ذاك الصوت الخفي
ظل طويلاً يتردد في الأعالي
وظلت تنوح أمام الروح التي أمضها
الحنين
تلك النظرة التي لا يحجبها حاجز.
وتلك البسمة نفسها، كما في الرؤيا.
** * **

الروح تتوق إلى أن تكون نجمة
ولكن ليس عندما
تنظر هذه الكواكب كعيون حية

من سماء منتصف الليل إلى عالم
الأرض الوسنان

بل في النهار عندما تكون مختفية
خلف ما يشبه دخان اشعة الشمس
الحارقة

فيما هي تشع بنور أسطع كآلهة
في أثير صافٍ غير مرئي.
** * **

مقلبة كالموجة

يا موجتي البحرية
يا موجتي المزاجية
أيها الملاي بحوية عجيبة
في هدوتك وعشك؟
سواء كنت تضحكين للشمس
وانت تعكسين قبة السماء
أو كنت تقمرزين وتضطربين
في لجة قصية موحشة،
يحلو لي همسك الخافت
المعم بالتودد والحب
وأفهم أيضاً هديرك الصاخب
وأهالك المنيرة

فلتكوني في طبيعتك العاصفة
متجهممة تارة ومتهلملة تارة
ولكن في ليلك المشع
احتفظي بما أخذته

لم ألقِ في طياتك
خاتماً.. هديةً أثيرة
ولم أدفن في أحشائك
حجراً كريماً.. لا
بل دفنت في أعماقك
في لحظة مصيرية
روحي، روعي الحية
مسحوراً بفتنة سرية.

لمَ تنحنين أيتها الصفيصافة
بدواًبتك إلى الماء؟

وتجهد أوزالك المرتعشة
في الإمساك بالتيار الراكض
صكها تو صكانك شنائها ظمكها!
فحتى لو أمضى الحنين كل ورقة
وجعلها ترتجف متحسرة
سيقتل التيار يجري ويصفق
ويتنعم بالشمس ويبرق
ويضحك ساخراً متحكاً...

آه يا روعي النبوية!
يا قلبي المفعم بالقلق
ما أشد خفقانك على عتبة
هذا الوجود الشنالي!

أجل، أنت مثوى عالمين
 نهارك ضنى وأهواء
 وليلك، نبوءات شامضة
 كإشراقات الروح...
 فلتعبي الأهواء المشؤومة
 بحنايا الصدر المظني
 لكن الروح مستعدة لأن تخر كما مجدلية
 وتلتصق بقدمي المسيح إلى الأبد.

هذه الربوع الفقيرة
 هذه المظيعة الشحيحة
 إنها أرض وطني الصبور
 إنها موطن الشعب الروسي
 النظرة الاخسية المستعمية
 لن تسهم ولن تثرى
 ما يلوح ويشع بنور سري
 في عريحك المستكين.
 مجهداً بعبء الصليب
 جاب ملكيك السموات
 أرضك كلها يا وطني
 بهيلة صبر، مباركاً إياك.

□□

آسيا تستيقظ

علي سردار جعفري

ت: تميم صائب

لمحة عن الشاعر:

علي سردار جعفري شاعر هندي يكتب بالوردية من مواليد عام 1913. بدأ بنشر قصائحه الشعرية بديوان "حبيب الدم" عام 1949 في بومباي، ثم توالى مجموعات الشعرية فنشر عام 1954 "مجنونة"، "آسيا تستيقظ" التي يتحدث فيها عن عظمة الهند وسيب ويستند، الحصار الرمومي للمحسن البريطاني، ثم مجموعة (جذر صخرية) عام 1953، ثم أحلم واحد حراً عام 1965، ثم (ثوب الجواهر) عام 1966، ثم (نداءات الدم) عام 1978. ثم توالى كتاباته حتى عام 1997 وقد نقل مختارات من قصائده إلى الإنجليزية (بايدار باحت) و(كثاثلين جرات حايجر) بعنوان (رحلتي)، ومن مجموعة (آسيا تستيقظ) هذه القصيدة التي سلاحظ فيها ذكر النيل وأهرامات الجيزة رغم أنهما في أفريقيا، وهذا ما يدل على جهل الشاعر بالجغرافيا، أو أنه اعتمد الشرق الأوسط كله في آسيا أو توقع مصر آنذاك تحت الاحتلال البريطاني الذي يحاط به الشاعر في هذه القصيدة كمحتل لبلاد "الهند".

آسيا نستيقظ

هي ذي آسيا
 مهدُ سطوع الحضارة
 وأرض الثقافة
 هنا، كانت الشمس
 تفتح عيونها
 هنا، كان الضجر الأول للبشرية
 لا يُعطى بهاؤه
 هنا، كانت العصور الفابرة
 تضيء مصابيح علمها وحكمتها
 هنا، كانت الفيدا (1) تغني
 أغانيها السعيدة
 ومن هنا، أعمى بودا
 دروس المساواة
 من هنا، غنى مازدك (2)
 أغنياته في الحب والعدالة
 رياح تاريخنا
 سمعت كلمات المسيح
 وشمسنا اشرقت
 على رأس محمد
 هذا هو التراب
 الذي أنجب حُرّم الحبيب
 إنه قديم قدم الجنس البشري
 إنه مهيب مثل قمم جبال هيمالايا السامقة

جميلٌ مثل حوريات الأجاتنا
وافرٌ مثل المياه الطليخة لنهري الفاج والنيل
هذا الحوض الخصب
يعجُّ بالأطفال والزهور
ترانا ممتدً من موهنودارا
إلى السور العظيم في الصين
وتاريخنا ينتشر من تاج (3)
إلى أهرامات الجيزة
شروانا من بابل إلى نينوى
ومنذ طعولتنا
قُبِلت الفصاحةُ شفاهنا
والقصيدُ يهذهُنّا حتى ننام
السنتنا تعلمت
المبدأ والإحليل والنقران
خيالٌ لأمس تمام
تلك الشواهِق السامقة
حيث تشعّ شمس الفردوسي (4)
وسعدي (5) ونظامي (6) والخيام (7) وحافظ (8)
الشواهِق ...
حيث سيطرة إدراك فالميكي (9)
وتولمي المجلّ
وكبير (10) وسورداس (11)
الشواهِق ...
حيث يترنّد صوت مزهر إقبال (12)
وأغنيات طاغور (13)

هي دي آسيا
 مهد سطوع الحضارة
 وأرض الثقافة
 بفلأحها ذي اليدين الهرمتين
 المتشققتين من اثر المحررات
 وعمالها المعدمين بأعينهم المتوضجة المتعة
 هي دي آسيا
 مراكب وملاحون
 أغنياء وعواصف
 خزافون وحدادون
 عاملات ملبن مبللات بالحليب
 رواة القصص القديمة
 وهم يتحلقون حول النار
 وجوة بريئة لأطفال تسلم
 امنان في احضان أمهاتهم
 حقول محاصيل ناضجة
 ابقار وجواميس موقعة نفماتها
 في حنول خضراء
 بخلاخيل زجاجية رنانة
 صحارى موحشة
 ساكنة وعميقة كعمق الشعراء الملهمين
 صفائر منسدلة لأشجار نخيل
 أزهار اشجار الرمان، وبراغم المانجو
 مخازن الحنطة، واكوام من اقراص روث الأبقار
 عنراوات واقصات في منعطفات طرق
 انهار ممتدة وفاتنة

تقبّل بأمواجها
شفاه ضفافها المرتعشة
شلالات لطيفة
على الخصور الهيفاء
لوديان مكلّلة جميلة
مكرات زرقاء في أغصان الغار الواهرة
انعكاس نجوم في مرايا بحيرة
أذرع عاشقة
لنهرَي الفانج والجامونا
تحيط عنق جبال الهيمالايا
شال ثلج أرق
يكلّل رأس العواصم العاتية
هي دي اسّا
في هور الشّباب
عذبة وخصيبة
والتي يلدغ أطفالها الفقراء
الذين لا يملكون شروى فقير
بلدشة أفعى الجوع السامة
أولئك الذين لم تدق شفاههم طعم الحليب
متذ أن فصلوا عن أئداء أمهاتهم
والذين لم تدق السننهم قط
خبز الحنطة
واقفيئهم ما شعرت أبداً
بلمسة الملابس البيضاء النظيفة
وأياديهم لم تحمل أبداً مكتاباً
وأقدامهم لا تعرف شينا

عن الأحذية والشباب
ورؤوسهم غريبة عن البهجة التي
تمنحها نعومة الوسادة
إنهم يحلون جوعهم
تلکم المخلوقات الفريدة
لا توجد إلا في فردوس آسيا
وتبقى بنظر الحضارة الإمبريالية
مجرد حيوانات
حتى بعد ثلاثة قرون
فاين أنت يا حامل مشعل الحضارة؟
تعال وراقب مشهد حضارتك!
لن ترى في أي مكان آخر
مثل هذه الوجود الهزيلة
لقد بدأت ككل زاوية من هذه الأرض
بتذكاراتك الضخمة
هنا شيدت قوس نصر
على أعمدة غطرسك
هنا وزعت خيول البرونز
عند النصب الصخرية
ولكن تلک الأشياء
لا تسأل ثقافتك وحضارتك
فاستدع نحّاتيك ورسّاميك
ليزيّنوا متاحفك
بتلك الوجوه الهزيلة
كآخر تذكاراتك العظيمة

الآن...

لدينا في آسيا

غاية من الأيدي

لدينا

قبضات من الرخام الأبيض

والفرانيت الداكن

أو يا عروس فجر الربيع!

نحن ننتظر

أن نزينك بحفنة

من صباغ الشفق القرمزي

وبزهور القمر والنجوم

وبأحمر الشفاه المصنوع

من خيوط الشمس الحمراء.

** * **

الهوامش:

- (1) الفيدا: مكتب الهندوس المقدسة.
- (2) مازداك: زعيم ديني فارسي، مؤسس الديانة المزدكية في القرن الخامس الميلادي.
- (3) تاج: هو تاج محل صرح عظيم من الفسيفساء والرخام. بناه شاه جاهان الأمير الهندي المسلم لزوجته ممتاز محل في مدينة أجرة في الهند.
- (4) المرديسي (935-1020م): شاعر فارسي، مؤلف ملحمة الشاهناما.
- (5) سعدي هو سعدي الشيرازي (1213-1292م): شاعر فارسي، من أكثر شعراء الفرس شعبية.
- (6) نقامي: شاعر فارسي.

قصائد

للشاعر سان دُني غارنو (*)

ت: يحيى عبد القادر الأمير

صنوبر يعكس الضوء

أوراقه في الثور مثل الماء
جزر من الماء الصافي
على سواد تنوب⁽¹⁾ مظلل يعكس الضوء
ينساب
في شكل بلشون أبيض⁽²⁾ وكل باقة
جزيرة ماء صافية تمكت في طرف كل
غصن
على شكل شوكة ثمة انعكاس وخيط
ماء رشيق

(*) سان دي غارنو شاعر مكندي ولد عام 1912 وتوفي عام 1943 ويعتبر أستاذ الشعر الكبيبيكي المعاصر من أعماله ديوان: "خظرات والعباب في الفضاء"...

(1) تنوب: نوع شجر من فصيلة الصنوبريات.

(2) بلشون أبيض: من أنواع الطيور

كل بلشون أبيض يجري كمنبع صغير
متدفق

وينساب

لا ندري إلى أين.

إنه ينساب كما رأيت في هذا الربيع

انسباب الصنوبر بأشجاره كاملة

كذلكك الفضة تعكس كل شيء

وتتوج

كل شيء يرشح ماء وهو يمر

كالرياح التي أصبحت مرئية

وتبدو كأنها

سائل

يمر عبر بعض النوافذ السحرية

ARCHIVE
** * **

الصفصاف

الرياح برأسها المائل
تمشط شعره الطويل
يهتز الصفصاف في طرف الأمواج
فوق الماء
خلال استغراقه في الأحلام
وينشرح صدره فرحاً بلا حدود
عندما تلعب الشمس بأوراقه الباردة
أو عندما ينشر الليل فيه جداول ظلاله

الدردار

في الحقول نمة
مظلات ساكنة
رشيقة ذات أناقة هادئة
والدردار الساكن يصنع الظلال
للأبقار وللخيول
التي تحيط به ظهرا
إنه لا يتكلم
ثم أسمعه يغني
إنه بسيط
يصنع من الظل الخفيف
ببساطة للحيوانات.

في صباح خريفي عند محطة القطار

جوزوي كاردوشي^(*)

ت: يحيى عبد القادر الأمير

أد كيف تتابع تلك الاضواء
الكسولة هناك خلف الأشجار
بين الأقمار التي ترقع مكبرا
فبتأهب النور على الطين!

صعيفة وحادة ويصرير
تصفر مبخرة القطار هناك؟
السماء رصاصية اللون والصباح
خريفي كشبح كبير حولنا.

أين وماذا يحرك هذا وما اسرعه
بحمولات داكنة ويأناس متدثرين
وصامتين؟ وأية آلام وعذابات
مجهولة لأمل بعيد؟

^(*) جوزوي كاردوشي، نول شاعر ومالك إيطالي يحصل على جائزة نوبل للآداب وذلك عام 1906. ولد عام 1835 عام 1907، من أعماله الهامة: "القوالب الجديدة" و"قوافل وأوزان".

أنت أيضاً يا ليديا الحائمة احرسني
 وسم جرحك الجاف
 وامسحي السنوات الحلوة في الزمن اللجوج
 والنحظات الفرحة والذكريات.
 الحراس يذهبون نحو القطار الأسود ويعودون
 يعطي رؤوسهم السواد
 كالظلال يملكون نديعة فانوس
 وياقة من الحديد والصلب.
 محاولات فرملة تُصدر رنيناً كثيباً
 وطويلاً: من اعماق الروح يرد
 صدى ضجر اليم
 كمن يبدو ذلك معدناً؟
 والابواب التي تُضرب عند الإغلاق
 تبدو كالتشائم. كالمسخرية
 حتى آخر نداء يرن سريعا،
 آخر اختلاس كبير للمطر على الزجاج.
 ينفخ الشبح الواعي بروحه المعدنية ويهتز
 ويلهث ويعينيه الملتهبتين يحملق
 يُرعب في الظلام ويُلقِي الصفير
 الذي يتحدى الفضاء
 يمضي الشبح قاسي القلب يحمل شحنته رهيبه
 خافقاً بجناحيه يحمل معه حبي
 أه كيف يختفي الوجه الأبيض والوشاح الجميل
 عند التحية في غياهب الظلام؟

أيها الوجه العذب ذو الصمرة الزهرية
يا عيني السلام المتألفتين.. يا أيها الناصع
بين الأزهار الغنية والمائل
بجبهة صافية وتصرف جميل!

أرجفت الحياة ذات الأجواء القلقة
أرجفت الصيف عندما ابتسمت
وشمس حزينان الفتية
تحب القبل المضيئة.

وبين انعكاسات العُرف الكستنائية
ثمة الخد الطري مثل هالة القديسين.
أحلامي أجمل من الشمس
تحيط بالشخص المحبوب.

تحت الأمطار وبين الدخان إعود الآن
وأرغب أن أذوب معها
أن أترنح كالثمل وأمس نفسي
خوفاً من أن أكون أنا أيضاً شبحاً.

أه من سقوط تلك الأوراق المتجمدة
التي تستمر صامتة وثقيلة على النفس!
أعتقد أن العالم وحده العالم السرمدي
صكه تشرين الثاني.

الأفضل للذي فقد الإحساس بالكون
هذا الظل.. هذا الدخان
أما أنا فأريد أن استلقي
في ضجر لا ينتهي.

** * **

الرسالة

موريس برونيير^(*)

ت: يحيى عبد القادر الأمير

رسالتي لا تبكي

لا تتكلم إلا بصوت منخفض

لكن إذا كتبت كتبت لي ربما

كنت سأكتب لك

أنا في قمة المي

هناك حيث يبدأ الموت

الشمس تلمع على نهر السين

لكنني لا ألاحظها حتى

أنتظر في الصباح صوت النافوس

الذي يزرع صداه صوت جرس الحديد

عبثاً أبحث في جيوبي

عن ركن لست فيه

^(*) شاعر فرنسي معاصر، مدير المعهد البولي للغة والحصارة الفرنسية

أرى الأشجار تتواكب
في باريس التي تمد لي ذراعها
ماذا تفعل لي هذه الأبراج وهذا الرخام
بما أنني أينما حللتُ لا تكونين أنتِ

يجب أن اعتاد
على أنك لست هناك
لكن هذا ما يقتلني
وما لن اعتاد عليه أبدا

لكنني قلته لك "لا دموع"
وإذا كانت جراح قلبي تنزف مع كل خطوة
فليس هذا بسبب السلاح
وإنما لأنك لا تكتفين

ARCHIVE
** * **

□□

مسرح الدخائر

خلال موسم 2005 - 2006 !!

إعداد وترجمة: هدى أنتيا

- كيف يحافظ "مسرح الدخائر" على شبابه الدائم بخلاف "مسرح الموجة"؟
- ما الذي يدفع الجماهير للاقبال على تلك الدخائر البوذا؟
- ولماذا تمخضت عملية لي الاذرع بين الاحساس لأدبية عن الساع شعبية الفس الرابع على حساب المتن السابع والتاسع الأحداث عهدا منه 15

قبل 2600 سنة من الآن رأى أبو الفنون النور في سلال الإغريق . انطلق كمسرح شعري حماسي عرابه "ديونيسوس" مع تدشين الشاعر اليوناني "نيسبوس" لفن التراجيديا في القرن السادس ق.م.. وسرعان ما حمل ككل من "سوفوكليس" و"يوربيديس" و"إريستوفان" و"ميناندر" . . . راية الفس الرابع لتصفق مدرجات المسارح الإغريقية طويلا لإبداعاتهم التي لا تزال حية إلى الآن .

وها هو "مسرح الدخائر" اليوم يخطو خطوات المردة من خلال مشاركة مواهب تنتمي لجنسيات مختلفة في "رسم تواراته" لهذا العام.. فرائعة الشاعر البريطاني "ونستن هيوغ أودن" (1907 . 1973)

وعنوانها "البصاريات" المقتبسة عن مسرحية "الباخوسيات" لـ "يوربيديس" . كتب الحانها الموسيقي الألماني: "هانس فيرنر هينزن" (من مواليد 1926 الف عشر سيمفونيات) وأخرجها اليوناني "يانيس كوككوس" . . وتشكل "فيلهرموني

راديوفرانس" اوركسترا هذا العمل الذي يتووده الياباني "كاروشي اونو" ... وعرض لأول مرة على حشمة "اورا ماري" في نيسان الماضي . كذلك الامر بالنسبة لمسرحية "هيكونا" للشاعر اليوناني الدرامي "يوريبيديس"

وقد قدمت خلال مهرجان اتينا بالاشتراك مع الكونسير هاتوار الإبطاني والاساني واليوناني وجامعة روما وأدت دور البطولة حاملة عنوان هذا العمل بحمة السيمما والمسرح اليوناني "يريس باناس"

وتترجم خطوات المردة تلكت تضارعت "مرح الدخائر" لموسم 2005 / 2006 وتحبيبها هرق "تسكير الخكية" . والكوميدي هرائسبر" وريستوار" النو" الياباني "ريمر تال" الأثالي... والميتروبوليتن. النيويوركي... والمسرح الوطني" اليوناني....

ولئن كانت مدينة "بايرت" البافارية مقصد عشاق مسرح "هاغنر" وجارتها "سالزبورغ" النمساوية فتنة محي زواع مؤثرات الاكل من حشمة "فيرونا" واكس أون بروفانس" و"فاينز ستانكوبير" والتسبرو كلا سكالاً في ميلانو "وبيريج ميويج" . رواندا على شراي مهرجاناتها المسرحية ذات الشهرة العالمية..

كذلك تحتضن كل من "روسا" و"فريش" و"أفنيون" و"سيدهروس" و"سالزبورغ" . الأنشطة تلك المهرجانات الموسية . ونعطي هذا المقالة سر عروص مسرح الدخائر وفهائنه خلال موسم 05 2006

اكانت تراجيدية او كوميدية.. تاريخية او ملحمية او أوبرالية....

ألم تعمل الأوبرا في فلورنسا عصر النهضة عام 1580 على إحياء فنون الدراما الإغريقية بأسلوب معاصر من خلال تلحين نصوصها مع الحفاظ على الحبكة والإخراج المسرحي؟¹⁹

ويصف "الكسندر ويروفيو" أستاذ التاريخ في جامعة "تور" مسيرة الاوبرا على الشكل التالي: "إنها ثمرة البحث في سر نجاح المسرح الإغريقي وفي خلود لغته ولم يتمكن المثقون العربيون عبر التاريخ تجاهلها أو النكر لها.. لغة "أسخيليوس" و"سوفوكليس" و"يوريبيديس" و"أريسطوفان" وعشرات آخرين....

التراجيديات اليونانية....

من مهرجاني "أثينا" وأيسيدا هروس يبدأ.. ويعتمد الأول من مطلع أيار حتى أواخر أيلول من كل عام.. ويستكمل خمسين عرضاً على مسرح "الأوديون" حيث كانت تنظم مساريات الشعر والموسيقى والدراما.. أما المهرجان الثاني فيكرس صنفاً مازيه الإيلينيون قبل 2300 سنة من الآن خلال تجميعهم فوق مدرجات مسرح "إيبيدا هروس" وصممه المهندس اليوناني "بوليكليت الأصغر" نهاية القرن الرابع ق م لمشاهدة أحداث عروضه.. ويتضمن ريرتوار "إيبيدا هروس" على عروض الدراما اليونانية الكلاسيكية المدعوة:

"الابيدافريا" ومشاركة فرقة المسرح الوطني اليوناني الرسمية والناطقة باللمعتين ليونانية القديمة والحديثة.. ويقدم مهرجانه لهد الموسيخ "الناخوسيات" منذ مطلع تموز 2005 عدد "ميريس" والكثير أخرج تبسيس موموليديس و"أوديسيوس" عرض فرقة ساعاوا "لياسية" ومبدع عدد وتنفيد ستاتيس ليفا ثيسوس". وأيون أخرج "ليدي كوينوردو" والمساعد إعداد وتنفيد سوتيريس شاتراخيس من لوبول وأوشوس وأوريسيس موسيقى "فتريح شاحت" 2.1585-16 عدد الألبانية بيساروش وسواها من الأعمال لتوقف عند "هيكوبا" للمرحلي الإغريقي يوريسيديس (444-406 ق.م) وتعرض فوق خشبتين معا على مدرج "إيبيدا هروس" ليوناني من أخرج ببيروس ايسفيلاتيس وعلى مسرح "البيرتي" النلندي من إعداد الشاعر البريطاني المعاصر توني هاريسون" تمثيل النحمة التقديمية التي زارت سورية مرت عدة "فانيسا ريد شريف" في دور البطولة الأولى. رأت "هيكوبا" النور في إيبيدا هروس عام 424 ق.م وتحري أحداث هذه الدراما على شاطئ "تراس" حيث يقيم "الأخيون" اليونانيون في معسكر، ثم بعيد سقوط "طرودة" بانتظار الرياح المواتية لإبحار سفنهم والعودة إلى ممالكهم ويرفقههم الأسيرات ومعانم تلك الحرب.. وكان بين الطروديات الأسيرات أرملة "بريام" ملك طرودة "هيكوبا". تستل المسرحية بإطلاق الملكة السابقة العنان لحزنها ومخاوفها بعد رؤيتها في المنام مشاهد اقتراع ابنتها من بين يديها لتقديمها أضحية فوق قبر "أحيل" بطل ملحمة "الإلياذة" للشاعر "هوميروس" وظهرت في المنام جثة "بوليدوروس" ابنها الأصغر مرمية أمام قدميها بعد أن قام الملك الخائن "بوليمستور" بتصفيته رغم تعهده أمام "بريام" بالحفاظ على حياة نجل هذا الأخير الفتى وزعايته له بعد مقتل شقيقه "هيكثور" و"باريس" في حرب

طروادة مقابل شروة "سريام" الصخمة. تخرج "هيكونا" التي فقدت ولديها. "هكتور" و"باريس" من خيمة "آغا ممنون" بعد أن أصبحت أسيرته تتارعها مشاعر اليأس من حملها المشؤوم... فتستهل للألهة لتحنيها آلاماً مضاعفة... يقترب كورس الطرواديات الأسيرات من ملكتيں الساقطة لئلا خبر إجماع الأخيين على تقديم "بوليكسين" ابنها هدايا لطلولم "أخيل" الذي قتله سهم ابنها باريس. حاضن حبيبن

روجة "مينلاس" شقيق "آغا ممنون". تندب الأم مصير ابنتها عندما تسمع "بوليكسين" من والدتها النبا الفاجع.. لكن الفتاة التجاعة لا تأبه للموت المترقب بها أنها قلقة على والدتها التي ستعيش شقاء وتعاسة عندما ستفقدوها وهي تعزيتها الوحيدة. ولأن المؤلف "يوريبيدس" يميل إلى تلك الشخصيات الدرامية التي تمصّل الشهادة على عار الاستسلام طرح بعناية تحليل المشاعر التي تدب البطلة ووالدتها من عفوية ونبل أخلاقي وشجاعة مطلقة واستعداد للتصحية والموت في سبيل قضية سامية أكد ذلك الأمر بالنسبة لشخصيتي "البيست" و"البيجيني" (أ...).

تسمى "هيكونا" لإفدع "عوليس" صاحب خدعة الحصان الخشبي وأبرز ملوك الإغريق الذي اقترح النصحية - "بوليكسين" - رهاء للألهة - لرجوع عن رأيه دون جدوى - لم تكتشف الملكة "نيسة" كيف يعرف "حبيبن" على "عوليس" يوم دخل طروادة للتجسس على حراسها وتحصيناتها وواجهت التي طشت نصيحة على الجيوش اليونانية سنوات طويلة ولم تفسد هذا السر رغم خطورته؟

لكن "عوليس" أو "أوديسيوس" (وتنسب إليه ملحمة الأوديسة) لا يريد الإصغاء لتلك التضرعات لذلك تطلب "هيكونا" من ابنتها التوصل لـ "عوليس" عليه يرق لحالها. لكن الفتاة تأبى هذا الأمر.

لقد ولدت حرة ولم تعد لحياتها أية قيمة بعد وقوعها في الأسر... وهذا هو قدرها يحثها على النصحية بنفسها وهو ما تتمناه بكل حواسها على العيش عدة عند هؤلاء الأعداء.. تتناشد الأم جلادها الموت عوضاً عن ابنتها لكنه يرفض تساق "بوليكسين" إلى حتمها

حين يرقل الكورس أناشيد حزينة حول المنفى والعبودية التي تستظر الطرواديات، يدخل موعد من قبل الأخيين ليخبر "هيكونا". بمقتل ابنتها بعد أن صنعها "تيوتبو ليم" ابن "أخيل" بالسيف في قلبها.

يفتح الجزء الثاني من التراجميدا مع قدوم أسيرة طروادية تحر جنة معضاد سمعشت تهرع "هيكوبا" إلى الحشاش وهي تعتقد انها ابتها الشريفة لكنب تسيار من الصدمة وتسقط أرضا لدى رؤيتها اصغر اولادها "بوليدوروس" مقتولا بعد ان رماد "بوليمستر" في البع لتلقه الامواح إلى الشاطئ.

تسحر الملكة الاسيرة غصبا مزودا بكراهيتها لهذا الخائن الذي طعن بشف كنهته وعذر بوعده لزوجها "بريام" وما ان يعلن "اعاممون" قائد الحبيوت اليونانية لاسيرته ان باستطاعتها دفن ابنتها حتى تطلب منه الاستم من ذلك الذي حنث بقسمه أمام آلهة المعبد.

لكن أعما ممنون ولأسباب سياسية يرفض التدخل عندها تقنعه "هيكوبا" بما اوتيت من دبلوماسية وحسن تصرف بأن يسمح لها ولرفيقاتها الطرواديات بكشف وجه "بوليمستر" الحقيقي فيوافق شرط الا يذكر اسمه في هذه العملية لعمل "هيكوبا" على استدراج الخائن "بوليمستر" بحجة انها تريد ان تسرله بكون كنور خباتها من ذهب ومجوهرات دون ان يعت احد بهرف. يظهر لشك الشاعرد وقد رسم الحزن المتسل فوق اساريره مسهوه لدخول الى حبيب حيث هنت العذب. لكن سرعما ما يسمع الكورس سرخا ليخرج على شرف لحنس لدجال بعد ان فقات طرواديت "هيكوبا" عيبه وقد اعتاد العصب والدم العازف منها

يصل أعما ممنون ليطلب من احد القمصنة لسانه في هذه القضية وامام اتهامات "هيكوبا" يعترف الحاني بفعلته. لكنه يندر الحسد بانه سيتم اعتيال أعما ممنون واسيرته "كساندرا" (ابنة بريام وهيكوبا الثانية) على يد زوجة ملك الإثريق. "كليمستر"، ينهر أعما ممنون الخائن ويطلب من الطرواديات الاسيرات الاستعداد للرحيل إلى بلاد اليونان بعد ان أصبحت الرياح مواتية لإبحار ستنهم.

((عاد زمن هيكوبا)) بتلك الكلمات علق "توني هازيسون" في الملحق النقدي لصحيفة العارديان البريطانية على اندافع لاحتبار هذا العمل قائلا "عاد زمن هيكوبا كتب الشاعر الدرامي النمسوي "فرانز ويرفيل" الذي ترجم "نساء طروادة" وهيكوبا" لـ "يوربيديس" عن اللغة اليونانية عام 1914 عادت هيكوبا وبناتها وشقيقتها إلى "سيرايغو" وكوسوفو وغروزني" وغزه "وزام الله" وتبليس و"تغداد" و"الفلوجة" ... نساء يرتدين ثياب الحياة اليومية ليواجهن رجالا يضعون خودات معدنية كما كانوا زمن حرب طروادة. ورغم مرور 2500 سنة على كتابة يوربيديس هذا العمل لا تزال هيكوبا حية.. وستعل صامدة طالما اجتاحت الحروب هذا العالم... حروب رحفت إلى شوارع العراق باسم الحرية والديمقراطية.. ونساء لم يصبهن سوء الطالع بقدر ما تمثلن ذروة آلام البشرية وانعدام الرحمة على

عريضات تقوم أدلن بتسجعة حروب مجسوبة وإطماع متسوطة ترفض هيكونا والأسيرات الطرواديات الاستسلام للمحتل ليطلن الشهادة والموت لانهن ولن حرائر ثم يتابع "هاريسون" اتساءل ماذا سيحيني الرئيس بوش فيما لو طلست منه ككتانة مقدمة لنص هيكونا الذي اعدته للمسرح هل سيكون رده ككرده سنه الرئيس الامريكي الاسبق "وودرو ويلسون"؟ عندما حاول ابدال الانبياء "غرايفيل بيكر" اقناعه بتدوين كلمة خاصة بعرض هيكونا في بيويرت ايار 1915 جاء رخص "ويلسون" المنطق على الشكل التالي: "يجب ان امتعد من كل شيء يمكن ان يعمل على انتاثير في الراي الآخر وحتى لو كان لمصلحة السلام". وهكذا ستظل "هيكونا" تلقى العالم دروسا لا تنسى من خلال استاظاتها على الاحداث الحارية في كل من فلسطين والعراق والتي تعيد الى الازهار وحشية الحروب وما تجرده من ويلات على الإنسانية مهما كانت دوافعها.

أوديب:

وصف "ارسطو" ترحيبنا سوفوكليس (496-406 ق.م) "أوديسسوس تيرانوس" بأنها رائعة المسرح الاعريقى. وتعرض خلال الموسم 196 2006 على مدرج "ايبيدافروس" وحشة "كروميديا مدينة ريمر" الشرية مع دائح اسطورتها كل من الشعراء: "كينتيون" الإسبازي في النضر الثامن في م.م سخيبيوس (525. 456 ق.م) "سوفوكليس" وضبط عام 430 ق.م ويوريبيديس "وسينيكا" (العام الرابع ق.م 65م) وتعتبر أقدم تراجيديا متكاملة في الرئيس توار العالمى... ظلت الأطول عمرا والأكثر إقبالا، لتشير إعجاب القدامى والقروطين والهسويين والمعاصرين مع تجاوز عروضها ما قدمته مسارح كل من "شكسبير" و"موليير" والكوميديا ديل آرثي" و"مريخت" مجتمعة... لكن لماذا؟

هل لأن موضوعها يتناول عمليتين شيعين جريمة قتل "أوديسسوس" والده وسماح القريب بزواجه من والدته... أم...؟ ربما أراد "سوفوكليس" ان يحمل الإنسان "أوديب" طموحات تصوق طاقته تجلب له تعاسة لا متناهية وتولد لديه الحاجة إلى رحمة الآلهة وشفقة بني البشر معا. وما العمل الذي يصاب به بطل هذه الاسطورة الحية إلا استعارة جمّع من خلاتها الشاعر الإريقى بين عالمين متناقضين.

الوهم والخيال من جهة والمنطق والعقلانية من جهة أخرى.

ولار "مسرح ريمز" احتار النص الذي كتبه "سبيكا" سساول التراجيديا التي اعف "سوفوكليس" نظرا لكانتها عند أرسطو ولاشغال فرقة المسرح الوطني اليوناني بتقديمها بلغتها الام مع إخراج "ميميس كويو مترس" لهذه التراجيديا العلمية

تدا أحداث هذا العمل في مدينة "تيسس" التي اجتاحتها الطاعون بعدما يقرر "أوديب" ملكها معرفة السر الكامن وراء هذا الوباء فيسال العرافين عن السبب لتحيط أهله المهد إن موت الملك "ليوس" . وخطعه "أوديب" . يحمل تديسا مراهقا لواء لار يزول الا بمعاقبة المجرم الذي قتل هذا الملك العادل . تات الشكوك "أوديب" لكن "جوكاست" زوجته وهي ارملة "ليوس" تقنعه بان تسييرات الكهنة خاطئة.

تقد تقات فيما مضى موت الملك الراحل على يد ابنه مع العلم ان الولد الوحيد الذي ربق به "ليوس" وجوكاست" قصى وهو لا يرال رصيعا ألم تطل تلك التأويلات الكهنتية" . ويب بعد ان اسدره عرافو كورسوت مانه سيقدم على التخلص من والده والامتنان بوالده ؟:

سرعان ما يكشف خادم محو حقيقة الامر حين يعرف بان الرضيع الذي حملة خادم "ليوس" بامر من هذا الأخير ان جعل سبتون لتاكله الثنات خوفا من ان تتحقق نبوءة الكهنة لم يلق حظه فقد سحر عليه احد الرعاذ وتناد حتى اشتد ساعده. وما ان اصطح "أوديب" على حد سحر حتى شتا عبيه بيديه في حين عمدت "جوكاست" والده التي أصبحت زوجته إلى شق نفسها.

وليعدو شقيقتها "كيريون" ملكا جديدا لـ "تيسس" (أصية) . لكن من اين جاء أوديب؟ وكيف تربع على عرش والده ليرتكب جريمتين شيعتين؟ كانت "تيسس" تعيش حال دمور نتيجة سيطرة "أبو الهول" على مقاليد أمورها وفي إهدى الأيام يصل "أوديب" إلى المدينة لينتشلها من مخالب "أبي الهول" بعد ان سحر اشجع الأنطال عن ذلك. لكنه . يحمل في دمه بدور الخطيئة الأصلية التي تجعل حكمته وقوته تنقلبان إلى دمار وجنون طاع. وأن له معرفة ارتباط عقوبة هذا الوباء بعشية هذا الكون ومنطقه اللامعقول؟ وما إقدامه على أذية عينيه إلا بدافع رخصه هذا العبث الوجودي.

هذا وتجد شريحة من النقاد في مسرحية "أوديب" رؤية فلسفية تعري علاقة الإنسان بالأقدار المترصصة به كلما ارتكب المعاصي في حين ترى مجموعة أخرى ان

حدد الدراما تطرح قضية الحرية. وهل الإنسان سيد مصيره أم أنه يخضع لتضاءلهم؟

ولذا اراده "سوفوكليس" كائناتاً محبولة بتناقضات هي مصدر معاناته ودراماته؟ إنسان مثقل هو يوم تحول انتصاراته إلى هزائم تنقله من حال إلى حال من شه ملاك إلى شيطان رجيم.

إلكترا:

عرض ريمرتوار "نياترو أنلاسكالا دوميلانو" على حبيبته وحلال شير أيار 2005 رابعة الموسيقي الألماني "ريتشارد شتراوس" (1864، 1949) "إلكترا" التي اقتبس نصها ولحن موسيقاها عن تراجيديا "يوريبيديس" تحمل الاسم المذكور. وتتناول عودة "أوريست" ابنها ممنون إلى وطنه وقتله والدته بالاشتراك مع شقيقته "إلكترا" ضد كليتمنستر والد "إلكترا" و"أوريست" تروح ابنها قسراً من مزمار فقير ضيق لا تحب لثمة أولاد سلاء يعتنقون في استقبال العرش. فبعد سببته هؤلاء من قاتلة حده عما ممنون وتدنس له زوجته السم بالتدوير مع إيجس "عشق ليك" لاجيرة سموت مباشرة أما "أوريست" فقد استطاع مربي ث ممنون "الشك انفس" من غضب "إيجس" و"كليتمنستر" والمزمار حرج ممكنه تنتج شرحه بحلو "إلكترا" وهي تدب حطها العاشر لعبات شقيقها التي احتارته الآلهة لنار لدم والده المعبود وذلك رغم احترام المزمار العليب القلب لها وتكريمها كاميرة وضونه عنيتها وقد داب "يوريبيديس" (406، 484 ق.م) على رسم شخصياته التي تنتمي لتريحة المقراء على هذه الصورة ليؤكد على تعاونه معهم. وفي مقدمة هذا العمل يروي المزمار المتواضع تلك الأحداث وهو جالس أمام منزله حين تقطع عليه "إلكترا" حلوته بعد أن عجزت عن كتم عبراتها وأحشاء لها. فيواسيها بكلماته الرقيقة بينما يختبئ "أوريست" وصديقه "بيلاد" وهما يصعبان لحوار "إلكترا" وزوجها ولأن المناسبة عيب الآلهة هيرا تطلب جوقه المرتلات من "إلكترا" اصطحبها إلى معبد مملكة "أرغوس". يطل "أوريست" ليخبر "إلكترا" التي لم تكتشف هويته بعد بأنه يحمل لها رسالة من شقيقها فتسر للغريبين حقدوا على والدتها: "كليتمنستر" الزانية التي غدرت بوالدها ورغبتها في قتلها بيديها هاتين.

تطسب الكترا من ميري "أعامنون" الذي انقد شقيقها عندما كان طفلا المحيئ لسماع احبار "أوريست". يجتمع المري مع المريخ حاس "أوريسيت" فيتشاهد ندبة فوق جبين هذا الأخير يعرفها جيدا. هيفلم الكترا بالامر ليرشس الشقيقان كل منهما في احضار الآخر. يقترح المري الويئة حطة تقتضي باقتراب "أوريست" من روح والدته خلال تقديمه الاصحاحي في المعبد ثم طعنه حتى الموت مع جعل عنصر المفاجاة داة لنجاح العملية. وتنفذ الحطة لحدافيرها.

ويقتل "أيجست" لتهلل الجماهير المحتشدة خارج المعبد لوريست عما سبور في تلحظه الاشياء تعمل "إلكترا" على استدراج والدتها إلى ضوئها الخشي بديعة ولادتها لتصل رضيع... وما ان تدخل "كليتمنستر" إلى عرفة انتها حتى يقدم "أوريست" المختن داخلها على ذبح أمه ثم يخرج الشقيقان وقد نطاحت ثيابهما بدماء والدتهما لينصرها الى البكاء والعويل حين يصل حالاهما فيصدرا حكما لشي "أوريست" إلى أثينا وترويح شقيقته "إلكترا" من "بيلاو" النبيل الويئة.

أوريستيس:

في أواخر شهر حزيران 2005 وعثر مسرح "أبيدا فروس" قدمت فرقة المسرح الوطني اليوناني آخر عمل تراجيدي للشاعر الإغريقي يوريبديس' نظمه في أثينا وعنوانه "أوريستيس" أو أوريست عرس لأول مرة عام 408 ق م أعد هذه الرائعة وبمذهب المسرح اليوناني "يورغوس خيموناس" وستناوب هذه المسرحية مع أعمال أخرى تقدمها الفرقة المذكورة في سياق "ريبرتوارها" على خشبات رقعة القارة العجور. تحري أحداث "أوريستيس" في مدينة "آرغوس" حيث يتقرر مصيره بعد ذبح والدته حسبما تنشد "إلكترا" في استهلال هذا العمل وقد اصبح الشاب مشوش الدهن لشعوره بالذنب لما اقترفته يداه رغم ثبتيه رغبة أمولو بالشار لوالد المقتور. مر أسبوع على حادثة مقتل والدته ومحاولة شقيقته "إلكترا" التخلص من لمة استعد شعب "آرغوس" لإصدار الحكم بالإعدام على أوريست" يعود "مينيلاس" شقيق "أعامنون" وعم الشابين من حرب طروادة تسبقه زوجته "هيلين" خالة "إلكترا" وأوريست" و"أبيجيني" وهي التي كانت وراء اندلاع معاركها بين قومها الإغريق والطرواديين تصل "هيلين" تحت جناح الظلام كي لا تستقم منها أرامل "آرغوس" اللواتي فقدن ارواحهن في تلك الحرب الضروس. فتخبر "إلكترا" حالتها بموت "كليتمنستر" أمها لتطلب منها "هيلين" وضع قرابين فوق قبر والدتها. لكن

"إلكترا" لا تجرؤ على القيام بهذه الخطوة وترسل "هيرميون" اسنة حاليتها للقيام بهذه المهمة تعلم "إلكترا" شقيقتها بشدوم عميما وقد عرف هذا الأخير كيف تم اغتيال شقيقه "أغا ممون" على يد شقيقة روحته. يتعاضد "ميناوس" مع "أوريست" ابن شقيقه رغم أن الشعب قرر رجم هذا الأخير بالحجارة

عندها يدخل حموه "تيندار" والد "هيلين" و"كليتمنستر" وقد عقد عزمه على الانتقام من حميد "أوريست" فلماذا لم يكف هذا الحميد بطرد امه من البصرة؟ لماذا دبحها بوحشية؟! يلحأ "أوريست" إلى صديقه "بيلاذ" الذي يقسه بمواجهة قومه وتبرير موقفه حين يدخل مؤفد إلى مجلس "إلكترا" ليخبرها أنه لم يعد أمام "شقيقتها" و"بيلاذ" سوى خيار واحد هو الانتحار مع العلم أن علاحا فقيرا يتيما ذاهع بمفرده عن "أوريست" إشارة للشاعر اليوناني إلى عباء الكثرة وفقدانها الإحساس بالمسؤولية.

يقترح "بيلاذ" عندها على "إلكترا" و"أوريست" دبح "هيلين" المسمة الرئيسية لعائلة الإغريق ألا تمتنع بسمة سيلة وكراهية لأغريق ليا؟! نخطف لهدد العاية "هيرميون" وتحتر صربية وهي سة عنفها وحسب معا. عندها يقتحم "مينيلاوس" المنزل ليدافع عن روحته "هيلين" لكن "ريست" و"ميناوس" يهددانه بدبح ابنته "هيرميون" في حال ائتم به سها ويرغمانه على افشاع الأرغوسيين براءة "أوريست" الورث الشرعي لأغا ممون ومضن أولو لشعر الجميع بأن "هيلين" انقذتها الالهة وأنه يتوجب عن "مينيلاوس" الخضوع لأرادة "ريست" الذي سيقترن بامسة عمه "هيرميون" بولا صد رغبة "أونو" وقد شر سمر السلام في البلاد.

ميديا:

وعلى غرار "هيگوبا" يقدم مسرح الذخائر في اليونان خلال موسم الحائي عرضين لتراجيديا "ميديا" التي ألها "يوريبديدس" وعرضت لأول مرة عام 431 ق.م. . أخرح النسخة الجديدة اليوناني "ستاثيس ليعاتينوس" وعهد العرض الثاني "داريوديل كورينز" عن نص للألماني "بيتر شتاين" وقدم أواخر أاب على مدرج "إيببيدا هروس" .. ترتبط أحداث "ميديا" بملحمة "الأوديسة" حين يرافق الأرغونوت صاحبهم "موليس" خلال عودته إلى مملكته "إيتاكا" بعد أن وضعت حرب طروادة أوزارها.. يتناول "يوريبديدس" أسطورة "ميديا" وقد هجرها "جارون" ملك "أيوكلوس" بعد أن ساعدته في الحصول على الجزاة الذهبية "وميديا" ابنة ملك

"كولخيدة" التي وقع هذا البطل في حبها وتزوجها وورق منها طفلين. لكنه سرعان ما يتحلى عنها ليتزوج "كريوسي".

تفص مرصعة الساحرة "ميديا" في بداية المسرحية كيف اهدمت ربيبتها اسم ملك كولخيدة على الانتقام من عم زوجها المدعو "بيلياس" الذي استزع العرش من "جارون" عنوة. ثم تدفع اولاد هذا الغتصب لحر والدعم بوحشية قس تقاسمهم ثروته؟

تهرب "ميديا" وزوجها "جارون" إلى "كورنتون" بعد تلك المحزنة... وما ر يصل "جارون" عند "كريون" حتى يقرر الزواج من "غلوكي" أو "كريوسي" ابنة هذا الملك الذي أرسل "استيعون" (ابنة أوديب) إلى الموت. تصاب "ميديا" بحيرة أمل وهي تجتر حقدًا على "غلوكي" و"جارون" معا.

تزوج من مرصعتها شرًا من عصم ربيبتها بدخل مؤبد أرسله "كريون" ويرفضته اطفال "ميديا" وقد طرده الملك من قصره لحد "ميديا" تندب حفيظتها. لعائش وقد انهارت اعصابه فتعبد مرصعتها على اعداء الاضال من أمهم التي أصبحت دون وطن ولا أهل ولا اصدقاء...

لقد صحت بكل ما تسجد من أجل "جارون" الخائن بسر "كريون" زوجة "جارون" بمعدرة المدينة لكي تدرس إليه ان يهلبه حتى تعود يلتقي "جارون" مدب وحج لوجه ليحرقها بان زواجه سروري لابقاء عس حياتها مع اولادها. فتكتفي بنسيبه وقد وجدت بصراخه لا رجعة فيه وتحصي ما اضرته للانتقام من "جارون".

يصل ملك "اثينا" ايجه" إلى "كورنتون" قادما من معبد أبولو في "دلمبي" بعد أن طلب من هذا الأخير الدرية الصالحة. فتعبد "ميديا" بالتنازل له عن اولادها إذا سمح لها بالبقاء في "اثينا" ويوافق "ايجه"... فتدس "ميديا" إلى ضررتها وغريمها إكليلًا من الذهب المطعم بالسم هدية زواجها من "جارون" ثم ترجو هذا الأخير ان توسط لدى الملك "كريون" للحفاظ على أطفاله إلى جانبه في "كورنتون" يظهر طفلا جارون ومعهم المري الذي يطلع "ميديا" ان "غلوكي" قبلت هديتها. وسرعان ما تقدم الأولى على فعلها الشنيع بدبح فلذتي كعبها انتقاما من "جارون" الذي يراها أعلى ما يملك.. عندها يدخل رسول ليخبر "ميديا" ان "غلوكي" ماتت مسمومة بعد أن وضعت إكليل الذهب فوق عنقها وأن "كريون" لحق بها عندما قبل ابنته..

يصل "جارون" متأخراً ليعمل في إلقاء وتدريبه. وتنتقل "ميديا" لاتحاد جدها "الشمس" كما أرادت حين يتضرع "جازون" للآلهة لتتأثر له من روحته المحرمة وتعتبر تراجيديا "ميديا" من أهم أعمال "يوريبيديس" على صعيد المعالجة النصية لأنها تصور بحث الإنسان الدائم عن سعادة تنسرب من بين يديه خاصة عندما يتسلم تشايطيته. حثع جازون وحده الانتقام عند ميديا. وذلك اثر شعور بالإنحطاط والتسل. وقد عالج هذا الموضوع كل من الفيلسوف "سيبكا" والأدباء "مرنيسكو" و"خاس رويللا" من اسانيا "موليير" من فرنسا و"فرانز غير لبارزير" من ألمانيا. و"كورييل" صديق "مولير" ومواطنه. ولومبي شرويني" من إيطاليا الى جانب عشرات الفنانين التشكيليين الذين استوحوا مواضيع لوحاتهم من تلك الرائعة الأدبية.

الكوميديا بين القديم والحديث

على غرار التراجيديا حظيت الكوميديا اليونانية بحداثة واسعة من قبل رواد المسرح الكلاسيكي والمعاصر ويكده مسرح الدخاير الذي يحجب في كل موسم له بمروض ذات صولة وجولة في حدة المفسار.

وها هو ريتوفيس الإغريقي (450 ق.م. 385 ق.م) يمثل سنوياً ركناً فوق حشبات المسارح العاتية بطرا للحسبة الاجتماعية سياسية لأعماله ولإيقاطاتها على المستجدات التاريخية عبر العصور.

من هنا جاء تسليط الأضواء على عمليين بارزين في ريفرتوار المسرح الوطني اليوناني وهما "السلام". إيريني باللغة اليونانية "والضفادع". فعلى خشبة مسرح "ايبسيفروس" الأثري قدمت فرقة المسرح الوطني في اليونان أواخر تموز 2005. كوميديا. "السلام" أعدها وتعدّها "ميريس" أهم مخرج معاصر لمسرح الذخائر في تلك البلاد...

عرض هذا العمل لأول مرة في أثينا عام 421 ق.م في مرحلة كانت تشهد نهاية حرب "الببليوبونيز" مع اقتراب التوقيع على "سلام نيبساياس" .. وترددت يومئذ نادرة رواها الشارع الأثيني بسخرية تقول أن خنفساء استطاعت الطيران والوصول إلى معبد أولمب لتضع بيوضها في أحضان آلهة المعبد فتناشدها تحقيق السلام على الأرض.. فهل تصم أذانها أم؟

تحيب ككوميديا "السلام" على هذا السؤال وما تمخضت عنه رحلة الخنساء فبحر "أريستوفان" الضاحك "تريجة" يعتلي طير خنساء فحمة لريادة الآلية والتفاوض معنا لاسترجاع السلام الذي حُرِمَ منه نحو المبتسر مدة طويلة ينطلق "تريجة" من سطح منزله ليحط في الحائط الآخر من المسرح أمام قصر جوبيتر لكنه للأسف لا يجد أثنية المعبد التي حُفرت المكان لتعودها بالاثمنزار من متاحف المتاحف الإغريقية المستمرة.

مرحلت إلى المعبد مكان في السماء. ولم يبق في المعبد سوى "هيرميس" ابن "زيوس" و"أما" وهو إله البلاعة والتجارة ورسول الآلهة الذي يسهر على حراسة المعبد لكن "يوليموس" وتعني هذه العصاة باللعنة اليونانية "الحرب" بات يسيطر على شؤون العباد بعد زجه "السلام" في معارة مجاورة متبافيا بصلعه ونفوده. وهاهو يستعد أي "يوليموس" لحق وتدمير الحواضر اليونانية داخل "هاور" (أجرا) لتلقي سكانها درسا في ينسود وعندما لا يجد مدقا أو مطرقة لتسييد حطته وتحقيق ماريه يقتل كلا من "ضيون" في تسو و"سبيد" في اسدرطة وهما من أجح ليهب الحرب المستمرة سال في السمنة وذلك بنسج "تريجة" شخصته ويستعد لإطلاق سراح "ريسي" السلام من مغارتها

بتقديمه الأصاحي لعلوات لأنه حرم من بدات مواقفه تلين وتغير. وسرعان ما يعمد رعاة الأبقار لايتكبيس إلى مساعدة "تريجة" وتقديم الدعم له من خلال نزهم الحجارة التي تسد مدخل الثعرة حيث ته احجار "إيرني" ليخرجوا منها ثلاث ساحرات من: السلام و"أويوزا" وتعني وهد هافكهة الخريف) و"تيوزيا" (فرح الاحتفال بالسلام). ويظهر من خلال المسرحية المدرجة بالاستعارات والاستقاطات حد "أريستوفانيس" للأرياف والطبيعة الا ينتظر "تريجة" وانصاره نهاية الحرب للعودة إلى الحقول حيث السكنية وزاحة المال؟!

يرجع عندها "تريجة" إلى ريفه بعد أن كرمه الشعب ومنحه أرفع الأوسمة. وقد استحق الحفاوة والتكريم لكونه صاحب الفضل في توصيد اسس السلام. فيتزوج من "أويوزا" في احتمالات صاخمة بالموسيقى والموائد العذبة بالطعام. يشارك فيها "هيمينة": آله الزواج عند الإغريق.

الصفادع:

كوميديا كتبها "أريستوفانيس" وعرضت لأول مرة في أثينا عام 405 ق م تقدمها فرقة المسرح اتوضي اليوناني خلال موسمين الحثاني على حشيتي الاونيون وايسيدافروس كان "يوريبيديس" الشاعر اتر جيدي ويكن له "أريستوفانيس" كراهية شديدة عمر عنها في انتقاداته اللادعة قد تويج قبل عدة اشهر من هذا العرض.

فانصرفت كوميديا "الصفادع" الى تصوير حزن "ديونيسيوس" اله المسرح على وفاة "يوريبيديس" ونزوله الى الحميم لاعادة هذا الاحير الى الحياة الدنيا في الجزء الاول يرسم أريستوفانيس بشكل ساخر رحلة "ديونيسيوس" الى عالم الظلمات رغم تحوفه من وحوش الأكبيرون (أهر الجحيم) الذي لم يتمكن احد من اجتيازه مرتين. يعبر النهر يرفقة خادمه اكتيثاس على صوت بعيق صفادع تشكل كوروسا يعمل على اصحابه خنفسا و طلائع السور ومن الوصول إلى منزل افلاطون. الذي يحبرهما أن "يوريبيديس" يقعد ان وطأت قدماه تلكك السيقان (الحميم) أراح "اسخيليوس" من عرشه حيث احلته سوفوكليديس لبتربع مكانه. ويأمر افلاطون بان تطفئ من حله شعيرة من الساترس اليوناني لتعل هذه المسجلة الجرة الثاني من كوميديا "الصفادع" لتعطي استمع إليها فرصة التعرف على العصر الذهبي لثقافته الاثينية ونجح بشدة مسجلة بالحكمة الساحرة من الطبيعية وبلا منولة السنية ولا تترك - على صعيد الشعر والعبارة والحكم يطرح المؤلف من خلالها قناعته بان التسرع يجب أن تكون وظيخته ثريوية وتشرف عليها الدولة وكان "أريستوفانيس" من النحبيين حاداً بعمال "اسخيليوس" مؤسس ما يسمى "المصيلة في التراجيديا" باعتباره كاهن في اخلاقي يصو إلى الكمال في طروحه هذا بينما اعتمد "يوريبيديس" خلاف ذلك لتأثره بالفلسفة المسطانية التي تحضج التربية والاحلاق لتستد. ألم يحمل هذا الأخير معاناة الإنسان اليومية وحياته المتقلبة بمطباتها وعثراتها الى خشية المسرح؟ ألم يعرض أبطاله بما في ذلك آلهة المعبد للشقاء والعدا والقلق على غرار ما يعانيه البشر؟!

ورغم انتقادات أريستوفانيس لعريه "يوريبيديس" الذي ترك بصمات عميقة في الأجيال التي عاصرتة وجاءت بعده إلا أن صاحب "الصفادع" لم يمتد هو أيضاً عن تلك التأثيرات الفلسفية رغماً عنه. وانهاهه "يوريبيديس" بالتجديد على صعيد الموسيقى والشكل إلى جانب الأسلوب لم يشته عن تقليد هذا المعلم المحترف

لنص مسرحي سهل ممتنع لم يستخدم التهكم كقوسية لنقد مثالب المثقفين في عصره^{١٩} وتنتهي كوميديا "الصنادع" بعزل كل من "يوريبيديس" و"ديونيسيوس" في مهمتهما مع صعود "اسحيليوس" الى الارض من جديد لإعادة هديس الصالين الى رشدتهما.

التحكيم:

كوميديا يونانية للشاعر الساخر "ميناندر" (342-222 ق م) من موليد تبسا وأبرز وجوه "الكوميديا الجديدة" فكما كانت تدعى تلك المدرسة المدججة بالنوادر والتقدم والتقدم والذم ..

سار على نهج "ميناندر" كل من "ملوت" الشاعر اللاتيني الفكاهي (254 ق م 184 ق م) و"تيرنس" (من مواليد قرطاجة بين 190-159 ق م). تقدمها على امتداد الموسم 2005-2006 في سوق حسنة ابيداهوس شرقية المسرح الوطني اليوناني ويخرجها ابن الشاعر بليليدي بيور موضوع هذه كوميديا حول مساجلة بين شابين من رقيق أثينا وهما "داوس" و"سيريسكوس" غدا يعثر الاوّل على طائر رضيع قرب صمة منحروضة في أنهر شحبه ويوصي به لصديقه "سيريسكوس" ليقوم برعايته محتفظاً نفسه بالمجوهرات ولحن المرافقة لقماطة اللقيط الصغير وقد أدرك "داوس" علوشان من الجنس وما أن يعلم "سيريسكوس" هذا الأمر حتى يلج للحصول على حصته من الكسرة وعندما يعجز لشخصان في الوصول إلى حل يقع اختيارهما على "سميكريس" الرجل المعروف بنزاهته ليحري التحكيم بينهما حسب العادة المتبعة آنذاك. تتابع فصول تلك الكوميديا المحاكمة التهامكية بين الطرفين المتنازعين على كنوز الرضيع. والتي تسحر من تفاليد محتتم لا يعرف الرحمة. تطل ائنة "سميكريس" وتدعى "بامفيل" وقد طلقها زوجها الثري شاريبيوس بعد أن ساورته شكوك حول ابوته لمولودها البكر. يرافقتها "اونيسيوس" وهو حادم روح "بامفيل" ليسلمها الى والدها.

هناك يعثر أونيسيوس على خاتم سيده بين المجوهرات المطروحة أمام طاولة التحكيم. لقد فقد الخاتم المذكور عندما كان "شاربيوس" يغازل خلال حفلة تنكرية فتاة حسناء لم يعرف هويتها تدخل عارفة المزمار "هابروتنون" لتخبر "بامفيل" بأن الطفل الذي عثر عليه "داوس" هو المولود الذي وضعت تلك الأخيرة وأن مطلقها يشعر بالندم لاتهامها بالخيانة ورميه طفلها قرب النهر يقتحم "شاربيوس" منزل سميكرينس لإعادة زوجته إلى قصره ويرفقتها ولدهما الوحيد.

فيطلب معصرة "تاميل" قبل ان يمنح صاحبة الايدي الميصاء هاروتسون حريتها وتتميز هذه الكوميديا ببلاغة اسلوب الحوار وتحليل دقيق للشخصيات. لم يصب فلاسفة العصر الذهبي اليوناني من "ميسامدر" مانه مرارة الحياة خلال القرن الرابع ق.م. حين وصلت البرجوازية الأثينية الى اوج مجدها؟

طارطوف:

بما ان الكوميدي فرانسيز أبرز فرق مسرح الدخائر في فرنسا قد انطلقت على يدي المسرحي الفرنسي المعروف "موليير" (1622، 1673) فانها تتابع في موسمها الجديد 2005/06 عرض مسرحيته الأشهر "طارطوف" المساق وقد تمت بين 21 ايار 18 تموز 2005 في باريس على خشبة تحمل اسمها. اخرج هذا العمل "مارسيل بورونيه" يعري مؤلفها "موليير" على امتداد حصول تلك الكوميديا الحمسة من قبل عصره. عرضت لأول مرة في فيرساي 1664 حين كان الشاعر يحظى باعجاب الملك لويس الرابع عشر الذي قرّبه من بلاطه رغم غضب الملكة الام "انا" المساوية التي شعرت باهانة موليير لطقتها من خلال بهكمه على المثربين للسلط وبخاصة رجال الدين المسيحي.

ساند الملك الشمس موليير بعد ذلك لاخير ياتي إلى المحرقة (محاضرات التفتيش) لكن "موسيو شقيق ملك سمح في ستراج "موليير" لتفرد مع فرقته حيث عرضت مسرحيته "طارطوف" عام 1664 لأول مرة. تلتها رابعته "دون جوان" عام 1695 والتي عُرِضت مؤلفها لاضطهاد طبقة النبلاء له رغم حمية الملك شخصيا. ليحصل موليير من لويس الرابع عشر على تسمية فرقته هاني الملك مع تلقي رواتب خاصة بهم وهو حدث في ذلك العصر تبدأ الأحداث حين تقرر مدام "ميرنيل" والدة البرجوازي "اورغون" معاداة مرل نحلها بعد ان صدمتها مظاهر المدح والثراف السائدة في أجواء البيت وقد ثارت ثائرة اولاد "اورغون" الذين راحوا يتهمون "طارطوف" صديق والدهم بالوقوف وراء احتقار البرجوازي لأسرته وسعيه وراء استعراض ثروته. لم يتأخر حتى "سكليونت" صهر "اورغون" في اتهام "طارطوف" بالدخيل الدساس. وكانت الخادمة "دوريس" وبأيد من "سكليونت" تعمل على تشويه صورة "طارطوف" أمام مدام "ميرنيل" التي أعجبت بهذا الأخير لتمسحه برجال الدين المسيحي وتقريه منهم في كل مناسبة. ثم راحت تدس صداقة ابنها مع "طارطوف" الذي أصبح صاحب الكلمة الفصل في منزلهم. يعود

"أورغون" من رحلة قدم بها ليمسأل قبل كل شيء عن احراز "طارطوف" دون التطرق لمعرفة العارض الصحي الذي اتم زواجه او غصب والدته. وحين تقاطعه "دوريس" لتقص عليه اخبار أسرته يسهرها رب البيت مستعلما عن طارطوف فقط المقسم كصيف في منزله. كذلك الامر حين يتهم اولاد "أورغون" اندحبل بـ ثمنه والكسل واللامبالاة والنعاق وقلة الورع يرفض "أورغون" تلك الاستقادات لانه يكن لهذا المظلوم المحبة والاحترام الا يستقبط هذا الرجل الورع النقي طارطوف صلبم الجميع في المحامس دون استثناء^{١٥} لا يتبل هذا الدحبل الارض كلها اطلق مثلا او عرة مما يؤكد حجم التقوى العتمة في قلبه؟ وعندما يعلن كليونوت انه وافق على ترويج "ماريان" وقالير لا ينس "أورغون" بنت ثمة لكن البرجوازي كان يعد لأمر خطير يتعارض والوعد الذي قطعه سابقا على "قالير"، يمتنع موليير الفصل الثاني ليكتشف المشاهد خفايا هذا الامر الخطير. فقد قرر "أورغون" ترويج اسنث "ماريان" من الرجل الورع والنقي "طارطوف" ليحررها منكم وتوافق "ماريان" الحجوثة على مصنف محضة عصبان وامر والدك تتدحل الخادمة "دوريس" لتفصح ريت هذا المشافى الذي يدعي الورع عندما يدحل "قالير" وقد بدأت ثنائه مشاعر العيرة والاسى فنبهه خطيبته بالحياة تسمى "دوريس" لإصلاح ذات البين بين العاشقين عندما يحل رجل ورعون داميس فيطلق الوعيد والتهديد لتتخلص من الدجبل تدحل بـ خرج تخيب "دوريس" وقالير تتدحل زوجة والد "ماريان" وداميس وتدعى بيلمير سرفته طارطوف يتفحص "داميس" لحديث ثنائى فيصاح بليلع عندما يسمع عزرا صديق والد لروح سبه. تتفحص هذه الحلوة "دوريس" تتهاجم "طارطوف" فتكشف نفاقه وتدليسه لكنه يهرف ويطردها لتمتد يده إلى ركبة "إيلمير" التي تظهر له ودا مستعلا بعد ان تطلب منه التسريع برواج "ماريان" من "قالير" خطيبها ويخرج "داميس" من مخبئه عندما يعثر أورغون على صديقه طارطوف فيفصح داميس حقيقة الدخيل امام والده. لكن "طارطوف" سرعان ما يعترف بأنه لم يستطع مقاومة إغراءات وحمال "إيلمير" وأنه يشعر بالذنب ويستحق الطرد كالحرمين من منزل حبيبه وصديقه ولأن "أورغون" يثق بـ "طارطوف" يناجم نجله وزوجه وقد ترسخ في اعتقاده انهم يدبران مقلباً له ولصديقه المظلوم. ثم يطرد أورغون اسنث من المنزل ويقرر منح ثروته وأملاكه لهذا الطارطوف الذي يجيب صديقه "لتتحقق مشيئة الله ان كانت تلك رعتك. عندما يمتنع الفصل الرابع يحاول "كليونوت" إقناع البرجوازي "أورغون" بتغيير رأيه دون جدوى ويطلب من طارطوف مصالحة الاب واسه. تدحل "ماريان" لتناقش والدها الابتعاد عن صديقه. لكن لا أحد يصغي إليها إلى أن تقدم زوجة أبيها على

صبره قاصية فتشبع زوجها بالتخفي تحت طاولته كبيرة والاستماع لاعتراضات صديقه الدبينة خلال مرادته لها عن نفسها وسخريته من "أورغون" لكن "طارطوف" الحبث كان شديد الحذر لا يستسلم بسهولة لذا تحاول "إيلمير" إقناعه بأنها كانت تظهر دلالاً عندما غارتها للمرة الأولى وهي مستعدة لأن ترضخ لإرادته. يلح عليها المُنافق التتصيد والتبجح ويقول بالمعل وعندما تحدد بأنها تحس حضور زوجها يجيبها بأنه يستطيع قيادة "أورغون" من أنفه وأن هذا الأخير أعمى البصيرة وسادح لدرجة الثقة بالآخرين دون مرور. يخرج الروح المخدوع ليواجه صديقه المخادع وحين يسعى لطرده يطلب منه "طارطوف" حزم حقائبه والانصراف عن هذا المنزل الذي أصبح ملكه إثر ترع "أورغون" بأمواله وممتلكاته له. في الفصل الخامس يخيم الذعر داخل منزل البرجوازي الأبله عندما يتفكر "أورغون" أن "طارطوف" وضع عمداً أمانة هي عبارة عن أوراق تدين المُنافق وصحبه وأن بإمكانه تسليمها للملك لكونها تحتوي على مؤامرة ضد الملكية. وعندما يحضر حاجب من المحكمة لأبلاغ "أورغون" بأنه يجب عليه حلاء المنزل خلال أربع وعشرين ساعة لأن مالكه "طارطوف" يخشاه يشرح قائلاً ليعلم الجميع أن أمانة "طارطوف" أصبحت على طاولة الملك. عندئذ يحضر الدخيل برفقة رجل شرطه لإلقاء القبض على صديقه "تدبير". لكن خلف ظهره يكشف حقيقة المؤامرة المخدعة ضد هيرس حنوده ثم يصرح صاحب "طارطوف" في المحر ومحاكمته وتبرره "أورغون" الذي يوافق أخيراً على روح أسرته "ماريس" من خطبتهما قائلين، وتعتبر ضد مسرحية دفع عمال الترسينور لفرسي الكلاسيكي لأنها تتطرق لأفة معروفة في كل الأرملة والامكنة وهي الشناق والرياء والتحمي وزاء الورع والتقوى لتحقيق مأرب دنيئة وقد رسم "موليير" السطل الأول لمسرحية "طارطوف" بعناية فائقة أثارت ضد الكنيسة الكاثوليكية وكادت تحرمه من الدهر بشكل لائق..

مفاجأة الحب:

أدرك ريسيرتواز المسرح الوطني لشاييو في باريس كوميديا "مفاجأة الحب" للفرنسي "بيير ماريكو" (1688. 1763) ودلح على قائمته للموسم 2005/06 وهي من إخراج "جان باتيست ساستر". وتتألف تلك الكوميديا من ثلاثة فصول بشرية عرضت لأول مرة في العاصمة الفرنسية عام 1722 وحقت نجاحاً منقطع النظير. وتتناول فاجعة اكتشاف "إيليو" خيانة خطيبته له وطعنها بحبه فيعترل

الاحتفاح ويرحل "ليليو" إلى الريف وقد أقسم يمسح إلا يشرب من النساء بعدد وكان حادمه وكانت سراره "آرلوكا" قد تعرضت هو أيضاً للعصبة التي لم يعلمه. تقع "جاكلين" حادمة "ليليو" التي تترب على مطبخها في عمار "ليبير" المستأسي الذي يعمل عبد كوثية تملك الثغر المحاور لقصر "ليليو" الريفي يترن التامان الرواح سرا لكن "جاكلين" تحس غصب سيدها أن قدمت على هذا العمل لذلك تمهد للقاء الكوثية مع التليل "ليليو".

يستقبل هذا الأخير جاريته ويرفضها وصيغتها "كوثومين" ببرود شديد ثم يشرح لصيغته السبب الكامل وراء هذا التصرف فيكتشف أن الكوثية كذلك فقدت الثقة بالرجال وياتت تحس عذره بعد أن حفرها حبسها هذا في الوقت الذي انصرفت فيه الوصيصة "كوثومين" لاستمالة "آرلوكا" إليها في الفصل الثاني تعلق الكوثية لحارها "ليليو" أنها لم تعد ترعب برؤيته وانها ستتلقى مراسلة لإتمام مراسم رواج "كوثومين" من "آرلوكا" وخيراً تنجح وصيصة الكوثية في جمع شمل قلبي متنين تحت بحس كل منهما عاطفته وراء ستر من الكبرياء واللامبالاة في نفس الثالث يشبه "آرلوكا" لرعات "كوثومين" ليجتهد النساء في عقد فراق الكوثية و ليليو الذي يعترف للكوثية اميرة أحلامه بضحكها به من أول مرة نشوء به لتصوره وقد اكتشف عاطفتها النبيلة والصادقة تجاهه مما خرب كوثومين.

أوبومكا:

شاركت هذه المسرحية في مهرجان "أفيسيون" الأخير في دورته التاسعة والخمسين ونظمت مطلع تموز 2005 وهي كوميديا كاريكاتورية ألفها "الريد جازي" (1873. 1307) وحملت عنوان "أوبو ملكا" يسخر موضوعها من البرجوارية الفرنسية في فصولها الخمسة. كتبها هذا الأديب سادئ الأمر لسرح العرائس لتعرض عام 1888 قبل أن تطبع في كتاب صدر عام 1896 تدور أحداثها في بولونيا حيث يتمتع "أوبو" ملك أراعون السابق وكاشن الثنين بثقة ملك "هيسيزلاس" الذي منحه وسام الصقر الأحمر. لكن روجة "أوبو" لا تعجبها تلك التسميات إنها ترعب في الاستحواد على السلطة. فتحاول إقناع زوجها بالترفع على عرش المملكة. يصل موقف الملك ليطالب من "أوبو" المثل بين يديه وما أن يدخل "أوبو" إلى حاضرة الملك حتى يسخر منه ولي عيد بولونيا الشاب "بورغلاس". ينتهي الفصل الأول.. ليشتن "أوبو" في الفصل الثاني حملة انقلاب ضد ملك

"هيسبرلاس" نجح مع تصنيفه للأسرة المائكة وحرب "بورغلاس" إلى المعاور المحاورة باستظار الفرصة المواتية لاسترجاع عرشه. ينصب "أويو" ملكا على البلاد فتتضح روحته بتوزيع حصنات من الأموال على الشعب ليتمكن من تسديد ضرائمه المتركمة. يستحب "أويو" لإرادتها. يفتح الفصل الثالث مع وضع يد الملك على ثروات نبلاء وأشراف وأغنياء المملكة وإقراره صرائب جديدة تصرص على الرواح والوفاء تندلع الاضطرابات في البلاد فيدعو "أويو" مجلسه الحربي لاجتماع ضري ثم يستعد مع قواته لمواجهة القيصر الذي يزعم على إعادة الشريعة إلى المملكة في الفصل الرابع يتوجه "أويو" وجيشه للاقاة قوات القيصر حين تسرق زوجته كنز ملوك بولونيا يستولي في تلك الأثناء "بورغلاس" على الحكم ليسيطر على رمام السلطة بمساعدة انصاره ومساندة طبقة النبلاء .

تهرب الملكة دون أن تتمكن من حمل الثروة التي جمعتها في غياب زوجها "أويو" الذي يشهد تأمر جيشه عليه مع تسحيل قوات القيصر استنصارات متوقعة بهرب "أويو" ليحتسب في إحدى المعاور فتلحق به روحه عدوب بياحم "بورغلاس" المكان مع جماعة من مؤيديه فيركب "أويو" وروحته مرضا منجها إلى فرنسا حيث موطنهما الأصلي تباحه مسرحية "أويو" ملكا الحنيفة الر حوارية في فرنسا وقد صيبت بتصلخم الآلا وحول بعضها بعد أن أصبحت تسكب دلا لتحديد ومضاميف من نفوذها في المجتمع القديم..

الغاية

لم تكف فرقة "الكوميدي فرانسير" بتقديم مسرحياتها في "باريس" بل حضرت اواخر اب 2005 في موسكو لتعرض "كوميديا العابة" تأليف "الكسندر أوسترفسكي" (1823. 1886) وإخراج "سيوترفومنكو". والعابة "كوميديا عرضت لأول مرة في موسكو 1871 تصور أحداثها في أوساط الصانين لتمجيد نبل أخلاق ممثل تراجيدي يواحه عددا من الشخصيات الحاضرة تدور في الظاهر حسنة السيرة ابرها.

الملكة المتصاية الأرملة "غور ميسكايا" وتحمي حلف قناع الطبعة نوايا سيئة. تعيش الأرملة في قصرها داخل العابة مع ابنة شقيقها "أكسيوشا" التي لا يتجاوز عمرها العشرين وشاب يدعى "بولانوف" تدعي بأنه خطيب الصبية رغم أنها تحمي مشاعرها نحو...

ولأن القصر يحب أن يعود للشابة "أكسيوشا" وشقيقها الذي رحل عن المنطقة بحثا عن السعادة برفقة صديق من الممثلين الجوالين. تستغل الأرملة

"غورميسكايا" الفتاة أبتشع استغلال.. تعشق "آكسيوشا" ابن تاجر للأخشاب يدعى "بير فوسيراثوف" الذي يبادلها مشاعرها وقد نجح والده في شراء جزء من الثروة لتملكه "غورميسكايا" ولا مانع عنده من زواج نجله من الفتاة لو تمكنت من الحصول على "دوتا" أي مهر لزيادة ثروة "فوسيراثوف" أصل شقيق "آكسيوشا" بعد أن أعلن إفلاس وجاء للاستراحة بالقرب من شقيقته وعمته. يعرف أسرته على صديقه النصف السن الحظ على عراده اربعحت عودة الشاب العمة الارملة التي تحاول إقناع "مولانوف" الاقتران بها ولا يمانع الشقيق هذا المشروع خاصة وأنه يرغب في حمل شقيقته على مرافقته في جولة فنية بعد أن استطاع استئجار قراءة 1000 روبل من الارملة "غورميسكايا" لإخراج مسرحيته. لكن "آكسيوشا" لا ترغب في "حجر بيير" فتخبر شقيقها بأنه ستزوجه خطيبها. لكن والده يطلب منها سحباً فيقدم لها شقيقها المبلغ الذي استدانه من العمة لتحقيق حلمها في الاقتران من حبيبها وليتبع طريقته الى معامرة أخرى مع فرقته التي تنتظره. وتهدف المسرحية إلى تعرية مشاكل الإقطاعية لشيلة التي راحت تبس مستكاث على هامش حني البرجوازية ثروات ضخمة بطرقها الخاصة

حب زلينده وليندورو

يستعد مهرجان اكس اون سرفانس الفرنسي خلال موسمه القادم عام 2006 لتقديم عدة أعمال من روبرتو نوارده العريق أبرزها كوميدى الشاعر الإيطالي الساحر "كارلو غولدوني" (1707، 1793) وعنوانها "حب زلينده وليندورو". تتألف هذه الكوميديا من ثلاثة فصول ولا يتجاوز عدد شخصياتها الثمانية، "دون روبرتو" وزوجته دونا "إيلينورة" ودون "فلامينيو" ابن روبرتو من زواج سابق "زلينده" و"ليندورو" و"بريارة" و"فابريزيو" و"فريدريكو". تتمتع الحساء الشابة "زلينده" بحماية "روبيرتو" والدها الروحي رغم تهاوس كل من سكرتيره "ليندورو" و"فلامينيو" و"فابريزيو" و"فريدريكو" و"فابريزيو". يكتشف "فابريزيو" علاقة "زلينده" و"ليندورو" فيخبر "دون روبرتو" فيطرده هذا الأخير سكرتيره. كذلك يقع "ابن روبرتو" زوجة أبيه "إيلينورة" التي تعار من الفتاة الجميلة بأن والده وقع في غرام ابنته بالتبني "زلينده" فترمي بها خارج القصر. يلتقي العاشقان عند المطربة "بريارة" ليعرض كل منهما خدماته عليها لكن "زلينده" سرعان ما تشاهد "فابريزيو" و"فريدريكو" عند "بريارة" وقد جاء كل منهما لاصطحابها إلى المنزل. في تلك الأثناء تهجر "إيلينورة" منزل زوجها بعد أن اتهمها بالأنانية وبقسوة

انطباع ليست المحرر الأول لظرد رئيسه رئيسة من القصيرة يلتقي ليمسور
وحيا نوحه مع "فلاميسيو" هيدعود للمنازلة عندها تطلب "رليندة" مساعدة دون
"روبيرتو" وتدعو لتدخل لتجسس حدوث أي اشتباك بين الشابين يتحصن من ديه
جيبته. يسبح "فريدريكو" أخيراً من إقناع "بليوسورة" لعودة إلى المنزل لتنتهي
المسرحية بتصالح الأطراف المتخاصمة

سائيت "تشيخوف"

اختار مسرح أوروبا أوديون باريس ثوبه القادم 2006 سائيت "انطون
تشيخوف" (1860، 1904) وهي كوميديا قصيرة كتبها الأديب الروسي في بداية
مسيرته الإبداعية ولا يتوقف تشيخوف في تلك الأعمال عند رسم بدهج من
شخصيات مضحكة أو مواقف تدعو للسخرية وإنما يحني وراء تلك الممارفات
الكوميدية مأسى الوجود تصور نوحته. باب مسجوفين تحت أسماء الحياة
اليومية، ومواقف تر حبيبة على غرار بطل "عصيه لبح" وقدمت لأول مرة عام
1886 وستعرض على حلبة المسرح الوطني بولصونين أحراج آل فرانسون،
يتناول موضوعها رواية ممثل عجز تشيخوف من حيلة النسة لصديقه الشقي
الذي يعنه في إحدى المصالحات الشرحية وقصص نفس فبب محض فنانا معروفا
تصنق له الجماهير بحماسة هاهو يدمن على الخمر اليوم لتعلق أبواب الصلاة
دونه بعد أن انتهى العرض ونسي من شدة سكره التوجه إلى منزله. يجلس النديم
ليتابع المنقن محضات من حياة الممثل العجوز الذي له يعرف الحد في شربه من
شدة ضيق دات اليد أما سائيت: "على الطريق الواسعة" فقد كتبها "تشيخوف"
عام 1887...

وعرضت على خشبات موسكو فيما بعد وهي كوميديا قصيرة تكاد تقتصر
شخصياتها على ثلاثة أفراد. اشتهر هذا النوع من الأعمال المسرحية في إسبانيا قبل
أن يحط في روسيا، وتتناول "على الطريق الواسعة" سحرية الأقدار من عزيز قوم دل،
فها هي زوجة نبيل روسي تعمل على إفلاسه ليعود متسولا مشردا يلتقي صدفة
بالحدودي الذي كان في خدمته سابقا قبل أن تصيبه تلك الأزمة المالية التي
تسببت في بيع قصره.. هيدفع له هذا الحدودي ثمن شرايه في المتهى المجاور ثم يذهب
هذا الخادم الثوي إلى رفاقه الفلاحين ويقص عليهم مأساة سيده السابق الذي اشتهر
إفلاسه. تدخل الزوجة الخائنة إلى المتهى جاءت تبحث عن الدفء من البرد القارس

بينما يتصرف الحودي لإصلاح مركبة التزلج فوق الثلج يسأل الميبل زوجته عن سبب محبتها إلى المقهى المشهور وقدما بتحقيقه أمام الرئاس فيتهم عليه عدد من لزيائن لقتلها لكنها تنجح في الهرب. وتسير تلك المسرحيات إلى التوافعية التي سار على نهجها "تشبوهوف" من مطلع حياته الأدبية وهذا يستعد الأدب عن بناء حبكة أو عقدة درامية تليق بمتشاهد من الحياة ليس إلا وهو ما نقلته "الساينيت" إلى جمهور خبث المسرح بشكل ناجح.

من المسرحين: التاريخي والغنائي...

ميترادات

خلال مهرجان "سالزبورغ" النمساوي الذي ينظم على امتداد شهر آب من كل عام قدم "ريبورتاژ" موسم 2005. 2006 : نوعا الكاتب الدرامي الفرنسي الشاعر "جان راسين" (1639. 1699) "ميترادات"

رات المسرحية النور على حساب باريس بعد 1676 سنة نحوث إلى أوبرا لحن موسيقاها "موتزارت" وميلودراما "الفرنج" والذي احتشد بتسلسل أحداثها التاريخية ليصدق هذا الموسم "شتركرامر" خراج "النمساوي المعروف". ترمز المسرحية الأوبرالية "ميترادات" إلى مقاومة شريق "بلاد القدم" ويمثلها الملك "ميترادات" عزو الحيوش الرومانية البربرية لبلاد.

وتدور أحداث المسرحية في "نيمفي" مملكة القدم مع انتشار شائعات تروخ لحوت حاكم البلاد "ميترادات" واندلاع المشاحنات بين وريثيه:

"خيفاريس" و "فاراناسي" من جهة ووالدتيهما من جهة أخرى. وإلى جانب الخلاف على العرش يعتق الشبان فتاة تدعى "مونيمة" وكان والدهما قد قرر الاقتراح بها لجمالها وحسن أخلاقها. لكن "مونيمة" تحب سرا "خيفاريس" وعندما يعرض عليها "فاراناسي" قلبه وتاج المملكة ترفضه خائفا. فهي لا ترغب في الزواج من "فاراناسي" حليف الرومان. لكن هذا الأخير لا يقتنع بحجبتها وسرعان ما تحمل الأخبار عودة الملك "ميترادات" سالما إلى "نيمفي" رغم هزيمة جيشه وهروبه متخفيا عن أمين الرمال ليوصي ولده "خيفاريس" بحماية حبيبته "مونيمة" بعد اكتشافه تعلق "فاراناسي" بالحسنة. تكشف "مونيمة" للمحبوب "خيفاريس" هواها الحامض تجاهه إلى جانب تعهدا بالبقاء خطيبة "ميترادات". يقرر الملك الهجوم

على روما انطلاقاً من شمال إيطاليا ويتربله ابنه "فارناسي" في القصر للدفاع عن بلاده خلال غيابه بعد أن يقترح عليه الزواج من ابنة ملكك البرشين لكن "فارناسي" يرفض الانصياع لأوامر والده ويعرض عليه التحالف مع الرومان وتجنب الحرب ثم يحمره أن العقادة تعتق شقيقه الذي عمن على إحصاء هذا الأمر عنهما يتظاهر عندها "ميتريدات" بمباركة زواج "خيماريس" من "مونيمة" على اعتبار أنهما ينتميان لحيل شاب متقارب في السن لتقع مونيمة في الفخ الذي نصبه لها الملك فتعترف له كيف تكتمت على عراهمها. وما أن تكتشف الحديعة حتى تنشد "ميتريدات" أن يقتلها بعد اقتصاص امرها حاصة وأن مصير "خيماريس" لن يكون أفضل من مصيرها أي الموت... ويسمى توش متاعر العيرة والحسد والرمية في الانتقام قلبه "ميتريدات" يدخل رسول ليخبر السلاط بأن الحيوش الرومانية تقترب من مشارف المدينة وأن "فارناسي" يتعاون مع العدو وقبل أن يحوش "ميتريدات" معركة الأجرة في محاولة لإنقاذ مدينته من الأعداء يرسل لحطيطه السابقة "مونيمة" سما لتتحرره بصمت لكنه يمدد شى فعبته فيدفع برسول آخر لانتزاع الشرب الزعاه من أيدي مونيمة بعد مشاورته الرومان بنجاحة ثم يقدم الملك "ميتريدات" على اعتماد سببه في إحشائه حوفاً من الوقوع في لاسر.

ينقل وهو يحضر إلى شرفة تقصر يشاهد ابنه "خيماريس" وهو يدفع الرومان لركوب ستميم ولائحاب من تواضق بحر نقرم. فيكافئ الوائد بجلبه بمباركة زواجه من "مونيمة" رغم التناقض الكبير بين شخصية "ميتريدات" التاريخية والصورة التي رسمها جازايس عن هذا الملك إلا أن الشرحية تمثل تراجيديا الصراع بين العاطفة والتواجد. واجب الأبوة والدفاع عن الوطن وعاطفة العيرة (عيرة الأب من ونديه وعيرة الشقيقين أحدهما من الآخر) والكراهية ("مونيمة" في احتقارها لعدو الوطن "فارناسي"). وعاطفة عشق "مونيمة" الحسناء اليونانية للسلطان "خيماريس". واندفاع هذا الملك الشرقي لحماية مملكته بشئ الوسائل.

تسامح تيتوس:

على خشبة "أوبرا باريس" قدم مسرح دخانها خلال شهري أيار وحزيران 2005 الدراما التاريخية "تسامح تيتوس" التي وضع موسيقاها عشرون ملحن من بينهم "موتزارت" و"كالديرا" (1670، 1736) وعرضت في فيينا عام 1734 لأول مرة أما مؤلفها فهو الشاعر الإيطالي "بيتروترباسي" الملقب "ميتاستاس" (1698).

1782) وتشمل ثلاثة فصول يتناول موضوعها رحمة "تيتوس" وتسامحه وهو الإمبراطور الذي حكم روما بين الأعوام 79-81 م أيام ثورة مركان هيرودس الإيصال (عام 79م) وكان هذا الإمبراطور قاسي القلب صعب الطباع قبل وصوله إلى سدة الحكم. لكن ما إن أعلى كرسي العرش حتى تغير سلوكه ليعدو متساهلاً متسامحاً حتى مع الدير قاموا لحلعه. تدور أحداث "تسامح تيتوس" حول خيانة اصدقاء هذا الإمبراطور له وسميتهم للعدو به من خلال علاقات حب متشابكة هيبتا يعشق "سيستوس" ابنة الإمبراطور السابق الذي حلته "تيتوس". وتدعى "فيتيليا" تقع شقيقة هذا النبيل "سيرفيليا" في حب صديق "سيستوس" المدعو "اينوس".

وتتمحور هذه الدراما التاريخية حول الحساء "بيرينيس" التي تحببها تأمر "سيستوس" ضد صديقه "تيتوس" ومن ناحية ثانية تعمل النبيلة "فيتيليا" حبيبة "سيستوس" وهي العدو اللدود لـ "بيرينيس" على تسخير هذا الأخير للتخلص من الإمبراطور الجديد. وبعد "تيتوس" المرأة التي يحبها أي "بيرينيس" عنه وقد اكتشفت علاقتها بحاميات روم وهي نخلع الطريق ما تدعي "ميتيليا" مأربها في القضاء عليه والنار لاسبها. في حين كان "سيستوس" يحس اقتضاح امر اشتراكه في المؤامرة وخائسته لصديقه "تيتوس" بشر الإمبراطور الرواح من "سيرفيليا" لكي لا يعصب شعبه في حال اقتران "بيرينيس" التي تدعى باليهودية.

أشار هذا الأمر معص "اينوس" لـ "فيتيليا" لإبعاد غريمتها "سيرفيليا" عن "تيتوس" وتحضيق حلمها في أن تصبح إمبراطورة لكن "تيتوس" ينظر إلى "فيتيليا" نظرة معادية وقد عقد العزم على الاقتران بشابة ذات حسب ونسب مما دفعها لكشف المؤامرة التي تحاك ضده أمام حاشية الإمبراطور. تنتشر الشائعات حول نجاح عملية تصفية "تيتوس" على يد أقرب رجال حاشيته. فيحكم مجلس الشيوخ على المتأمرين بالموت بما في ذلك "اينوس" ولكن "تيتوس" سرعان ما يظهر وهو حي يرزق. هيأ مع الجميع ويعصو عن حاشيته التي تأمرت لقتله. ويتنازل عن التنازل، لتحتل روما بزفاف "سيرفيليا" و"اينوس" من جهة ثم "سيستوس" و"فيتيليا" من جهة أخرى على هامش عمو "تيتوس" عنهم.

الملك يلهو :

تجري فرقة الأوبرا الوطنية في باريس تدريباتها الأخيرة قبل افتتاح موسمها الجديد يوم 2006.2.11 بتقديم مسرحية: "الملك يلهو" للأديب الفرنسي

ميكثور هوغو" أعددا أوبرالبا "فيردي" تحت عنوان ريعو ليتو . وعرضت لأول مرة في باريس عام 1832 . ولأنها دراما تاريخية تشالف من خمسة فصول شعرية نظمتها هوغو" (1802 ، 1885) تدور أحداثها في بلاط فرانسوا الأول حين تحوم السبوت حول مهرج الملك ويدعى "تريبولته" الذي طالته اللسن والتكول لانه يخفي حباته العائلية عن حاشية "فرانسوا الأول" . وهو متزوج وب لاسرة لم تظهر في البلاط يوما . وهذا ذنب لا يعتبر بالنسبة لملك الحاشية المتعظنة للسمية والساس فكيف استطاع هذا المهرج الوضع الاحتفاظ بهذا السر بعيدا عن رجالات البلاط اولياء نعمته ؟ ولان غباء حاشية الملك لا نهاية له سرعان ما ينصب له رجالاتها فحا حين يدفعون بابسة "تريبولته" إلى أحضان الملك الذي يحث عن معامرات جديدة . ينجح "فرانسوا الأول" في اقناع "بلاش" ابنة مهرجه الوحيدة والبرينة انه طالب جاء للدراسة وانه احبها من النظرة الاولى . تقع "بلاش" السادجة في شبا هذا الرجل سهولة . يكتشف "تريبولته" ما حدث لوحيدته التي يعيها . فيتابع حياته في البلاط كأن شبا له يحدث رغه اتعاده فرار الانتقام من افراد ملك الحاشية الشافهة والسنة الذكر . فتاجر مجرما معروفا لتتصيد مهمة قتل الملك غريمه وعندما يتوجه فرانسوا الأول متكررا ضعده الى موعد العرامي مع "بلاش" التي استمعت لحدث والذبح مع شجرة شاحور نسب الفتاة المعر بها والسيطة التفكير مكان هذا الملك لماق لتتلقا المحرم بعد ان تصحي بنسها يصب والدها تريبولته بـ إحباط فهي السماع لوحيد في حياته المليئة بالخدع والدجل والنصام . ألا يمارس أحقر مهنة في العانة ؟

إذ كيف يقوم بتلية ملك لا يتعلم سوى التكر والصحك من حاشيته واستغلال الفتيات الجميلات ؟ نقل الملحن والموسيقي الإيطالي "غيسبي فيردي" هذه الدراما التاريخية ليجعل منها أهم أوبرا غنائية عرضت في البندقية [85] ولتحمل ميلودراما القرن . وتشالف من 3 قطع موسيقية . عمل "فيردي" على تعبير أسماء شخصيات "ميكثور هوغو" . ليغدو اسم "تريبولته" الجديد "ريغو ليتو" في حين أصبح الملك "فرانسوا الأول" يدعى "دون مانتو" وغدت "بلاش" عند "فيردي" البطلة "جيلدا"

جيزيل:

على خشبة دار أوبرا شيكاغو وخلال النصف الثاني من شهر نيسان 2005 قدم "ريبرتوار السيميل أوبرا المسرحية الغنائية "جيزيل" ذات الفصلين . ألف موسيقها

'دولف دام' (1803-1856) وعرضت لأول مرة في أوبرا باريس حزيران 1841
تعتبر من روائع المسرحيات الرومانسية اقتبس موضوعها تيوفيل موتيه عن
أسطورة دكتورها هنري هابن في كتابه "الأساطير الألمانية" وتسمى جدوره
لثقافة السلافية ولشعوب تداول قصص حوريات دجويات انظر عند ادجس،
ليرقص قرب التبحيرات. وتدعى "الويليز" وهن في واقع الأمر حسب المعتقدات
السائدة في السلاف السلافية حطبات واقتبس اثنية قبل زواجهن ولانهن عاجرات عن
الموم ككائنات المخلوقات والرقاء يمدوء في دعوتهن يجتمعن عند مستحف الطيل
ويبدأن بالرقص للتسلية. ويتلغاة الشاب الذي يلتقي بهن'

يد تحيط به الحورية منهن وتعاينه ثم تدفعه للرقص معها حتى توافيه المية
من شدة الإرهاق والتعب. في الفصل الاول يظهر الامير "البير" وقد تنكر بري راج
وراج يعازل حمل الحسنات والاحات وتدعى "جيريل" يوم عيد قطاف العنب
او يراسه بحوسا وسرعان ما يكتف "هيلاريون" حارس العانة هوية الامير. فتعصب
"جيريل" وتتهم "البير" بالحدع ثم بعد سببه وهن سادة من السلاء بالزواج
منها؟ تصاب "جيريل" ساعه وتواشيه شدة فتقتل في سواه في العانة في الفصل
الثاني تظهر عند مستحف ليل حوريات الويليز ويرقصن جيريل عندما يمر
"هيلاريون" فينحرف بالرقص مع جيريل لذي احبا
لكنه تحدره إلى السحيرة حيث يقتل حتمه وفكأن عرفته "البير" الذي يگاه
يقع في فخ "الويليز" لتسارع "باتيلد" خلال بحثها عن حبيبها ليمر لإنقاذ
فيرمي الأمير بنفسه تحت قدميه طالب السماح. ويسمي هذه المسرحية لغله
الخيال الشاعري.

حياة غاليليو:

انها أهم اعمال "بيرثولت بريخت" (1898-1956) يقدمها روبرتوار مسرح
تياتردى أمنديه في ناستير" من إخراج الفرنسي "سيغادي" على امتداد شهر تشرين
الأول 2005 وهي مسرحية تاريخية تتألف من 15 لوحة كتبها "بريخت" الألماني
عام 1938. وعرضت في "زيورخ" عام 1943. تلتصق أحداثها بحياة العالم
الإيطالي الكبير كما نقلها لنا التاريخ حين رفض "غاليليو" المفكر المعروف التنكر
لاكتشافاته العلمية والانصياع لأوامر الكنيسة المناهضة للتطور. تبدأ المسرحية
من مرحلة نصوص "غاليليو" عندما يتعرض للخداع وتنتهي بالطعن بمصداقيته
واتهامه بالخيانة. يقدم "غاليليو" لحاكم البندقية نظارة حسب نموذج تم اختراعه
في بلاد "الملاندر" يمسرقها الإيطالي بعد رفضه الاعتراف بنظرية كوبرنيك تحت

تهديدات محاكم التفتيش. ولأن لصوصية "غاليليو" واضحة لا ينكرها العالم كذلك الأمر بالنسبة لحياته "ككويرنيك". ألا تصححه الأولى أي سرقة اختراع النظارة الراحة التي يحتاجها لمساعدة أبحاثه بهدوء؟ في حين تصحح الثانية أمامه المجال لاستكمال أعماله تلك؟!

لم يتردد هذا العالم الحليل المتمسك بالحياة ومباهجها في البقاء في "فلورنسا" في الوقت الذي اجتاحت فيه الطاعون المدينة المذكورة. فهو لا يستطيع الابتعاد عن دراساته العلمية. وفي عام 1938 عندما يبدأ بريخت كتابة حياة "غاليليو" في الدانمرك التي لم يحتلها النازيون بعد يقدم له مساعدو "نيلز بوهر" النصائح ليتعرف على نظام بطليموس. وليكتشف قوة الدرة وليحلل بالمكاسد التي ستجنيها الإنسانية من وراء هذا الاختراع.

حين يقول "أندريا" تلميذ "غاليليو" معلمه "يدال قدرتان!! يجب العالم: الأفضل أن تكون قدرة من أن تصحح حالته" لكن سرعان ما تضرع عام 1945 قنابل هيروشيما. ليدون "بريخت": بين ليلة وضحاها اتخذت سيوغرافيا "غاليليو" أبي الفيزياء العصرية منحى آخر. فقد وضعت فاس هيروشيما الصراع بين "غاليليو" والقوات المعاصرة له تحت اسم: حديد. ليهتوي "بريخت" عام 1948 في نتيجة معادها أن "عالمه لا يجد أن يقرر عن الناس وأن من حقه أي "غاليليو" النزول إلى الساحة العامة ليدين حكمه على "غاليليو" في نهاية المسرحية أن المعلم العالم الإيطالي عبر أهل من لثاء عصوا في مجلس العلماء.

الأرملة السعيدة:

إسه عام مئوية أوبريت "الأرملة السعيدة" في النمسا والأوبريت مصطلح استخدمه لأول مرة "موتزارت" (1756، 1791). أطلقه الموسيقي الكبير على نوع جديد من الأوبرا كوميك (الساخرة التي تعتمد رشاقة الأسلوب وكوميديا اللحن).. وتختلف عن "الأوبرا" لكونها لا ترتبط بالمواضيع الدرامية فقط ولئن رأت "الأوبرا" النور في فلورنسا عصر النهضة أواخر القرن السادس عشر إلا أن "الأوبريت" ولدت في النمسا على يدي "موتزارت". وهاهو مهرجان "موزيش" على بعد 80 كم من فيينا يحتفي على امتداد شهري تموز وأب 2005 بمئوية أشهر أوبريت في العالم: "الأرملة السعيدة"، للموسيقار النمساوي "فرانتز لينار" (1870، 1948) وتفوق شهرة هذا الملحن النمساوي النمساوي الجذور شهرة مواطنيه: "كالمات" و"شراوس" الابن، ولا غرابة في أن تخصص "موزيش" مهرجانها السنوي الفريد من

نوعه في العالم للمسرح المدعو "الأوبريت". ألا تقع هذه المدينة على تخوم الحدود النمساوية النمساوية؟ ألا تهاض "موريتش" جارتها "سالزبورغ" على صعيد الأوبرا وجاماسيا؟ هذا وتستعد "موريتش" لاستقبال العام القادم، 2006 أوبريت "كوت لوكسمبورغ" وولد هذا العمل المسرحي عام 1908 لكن من أين اقتنست هذه المسرحية العنانية التي تحتل عشرات الحثبات العالمية بمنوية ولادتها؟ إنها تسمى لنص مسرحي كتبه الأديب الفرنسي الساخر "هنري ميلهاك" (1831، 1897) صاحب عشرات من أعمال "الغودفيل" و"البوف" والمسرح الناقد

وتعتبر رائعته "ملحق المسارة" إلى جانب "الأملة السعيدة" من أبرز أعمال "ميلهاك" عرضت هذه الأخيرة في هينا عام 1905 ولأول مرة يتمحور موضوعها حول البطلة "ميسيا مانثيري" أملة مصرية ثري توفيت تعرض الدولة حثرا على وريثته يحول دون نقلها ثروتها إلى مصرف آخر في حال إقامتها على الزواج ثانية.

يعتق الأمير "دانييلو" الصارع الجيوب الأملة، لكنه يقدر الابتعاد عن معشوقته فترة لكي لا يتسبب اهتمامه بها ضلوع في الثروة التي ورثتها. تسافر "ميسيا" إلى باريس للترفيه عن نفسها والتسامح بمعاملة عاطفية بعيدة عن نظار الطامعين بها. يلحق بها "دانييلو" لتتحد الأملة لعدد عشرات الدلوامسين يسعون لخطب وده وبعد سوء تفاه يشير التحرية يمكن "دانييلو" من إقناعها بأن نواياها شريفة.

فهو يعرف أنها تادته حانجا تتزوج "ميسيا" من حبسها النميل بعد جهود جارة يبدلها "دانييلو" للوصول إلى شايته.

ملاحم الفن الرابع..

جلجامش:

تحمل ملحمة "جلجامش" عند البابليين والآشوريين اسم الرجل الذي رأى كل شيء أو ملكك أوروك... أعد نصها مسرحيا وبمنها اليوم المخرج البريطاني "ديكلان دو نيلان" لتقديمها على خشبة كوميدي دوريوز فرقتها للمسرح الوطني للموسم 2005، 2006 قبل أن تنتقل إلى مسرح "لي جومر" في باريس، 2006. دونها السومريون والأكاديون ثم البابليون بين الأعوام 1900 و 1600 ق.م ليحتفظ بها في مكتبته الملك الآشوري "عاشور بانيل" (669، 626 ق م) حاكم

"بنوي" ولا تزال الواحها الصلصالية في المتحف البريطاني في لندن حتى الآن و"جلجامش" هو الذي امر بتييد أسوار "أوروك" ومعد "إنشا" حيث يقيم "أنوداته" السمع مع زوجته "أنلوم". وكان الملك المذكور يتنوع سلطتين "نهبية وديوية" وهو شديد القوة يدير البلاد بقبضة من حديد. عندما تقدم سكان المدينة لآلهته بشكوى ضد "جلجامش". أصدرت الآلهة "أوروك" أمرا بصناعة بطل من الصلصال على صورة الملك يردعه عن ارتكاب المظالم. ليظهر "إنكيديو" الرجل المتوحش البدائي المشاعر الذي يضطهد الرعاة ويسرق ماشيتهم. تصل أخبار "إنكيديو" إلى الملك الذي يقرر استدراجه إلى مدينته. فيرسل له عابية تعمل على إغراء "إنكيديو" ومحاطبة غرائزه ليصحبها البطل العوار إلى قصر عدوه الملك. وعندها يرفض "جلجامش" رؤيته ويكلف العابية بتطبيع أخلاقه وإعادة تأهيله ليصبح رجلا حضاريا. يظهر إليه الشمس لـ "إنكيديو" في الحلم ليخبره أن مصيره مرتبط بمصير الملك الذي سيعدو صديقه. وتحقق النبوءة. فيستعد الرجلان لتقديم أعمال بطولية ويقدمان على قتل الوحش "خومباب" الذي يحرس حل الأرض بعد أن ينفذ صلاة لإله الشمس شمش وزعمه حدوثه التي تنبأ بـ "إنكيديو" قبل الوصول إلى "خومباب" إلا أن "جلجامش" ينغم بأنه يجهز أسلحة قوية لتحقيق هذه الغاية وتنجح محضنات "جلجامش" ومرجع الحقد وحشيه في ذروة "مكثلين بالعار" ليشير هذا النصر إعجاب الآلهة "مشتار" بالملك فتعقب لاستمالاته إليها. لكنه يردّها حنينة ويشتب وقد أصيب بحزن الغضبة والنعالي فتطلب "مشتار" من الآلهة "أنو" الانتقام لب تسبب ثور حامح يهجم على شمس وينقض عليه. يدخل الثور القصر لكن "إنكيديو" يترصده ويقتله. فتستمر "مشتار" غضبا وتطلق على "جلجامش" أقسى اللعنات أمام أسوار المدينة المحصنة. وما أن تستهي النولانم والاحتفالات تكريما للبطلين حتى يشاهد "إنكيديو" في منامة كوابيس تقص مصححه. ثم يتابع بطولاته قبل أن يصاب بمرض يؤدي إلى وفاته رغم مساهمي أطباء. الملك في معالحته. عندها يدرك "جلجامش" أن نورده لا محال. لكنه يتطوع إلى الخلود على غرار الآلهة وبطل الطوفان أوتنا بيشتم. ويشتر الملك الاتصال بهذا البطل لمعرفة حقيقة الخلود. فتتابع الملحمة رحلة الملك الطويلة والمتعبة للوصول إلى جزيرة السعداء فيجتاحز الحبال الشاهقة وينتصر على الحيوانات المتوحشة ليحيط في حديقة غناء يسكنها "سميدوري" الذي يعطيه معلومات خاصة ببطل الطوفان وكيفية بلوغ الجزيرة بعد عبور بحر الموت الذي لم يسبح أحد في اجتيازه. تحط أقدام "جلجامش" أخيرا في بلاد السعداء بعد شهر ونصف من الترحال. ليلتقي بـ "أوتنا بيشتم" وزوجته فيطلب منه أن يقص عليه

كيف حصل على الخلود. يبدأ بطل الطوفان بسرد معامراته منذ حروجه من "شوربات" حيث أقام قبل الطوفان بعد أن قررت الأئمة معاقبة سي البشر على ديوهم. وتكتشف له "ايا" أئمة الحكمة خطة النجاة بناء مركب يصم اجسام الحيوانات الموجودة والنسائات المعروفة يشيد بطل الطوفان المركب المكون من سبع مقصورات ويكسيه من الخارج بالقدر ويدخل أسرته والحرفيين الذين شاركوا في صناعة المركب والحيوانات التي عثر عليها إليه تمسح العاصفة ترافقها الأمطار العريرة التي تعرق البلاد وتقضي على العباد وتبكي "عشار" ابنة الحنن المشري وبعد سبعة أيام تهدأ الأعاصير لينتاهد "أوتسا ميتيم" جزيرة يحط المركب فوق قمة "تيسير" فيخرج حمامة ثم عراب ولا يعود أي منهما ليدرك عندها البطل أن الأجواء آمنة .. ينطلق مع من بقي حوله إلى العانة لينتدم القرامين للآلهة ثم يعطي "أوتسا ميتيم" نصيحة لـ "جلجامش" أن أراد الخلود عليه أن يظل مستيقظاً ستة أيام وليلاتها عندها تبدأ رحلة عودة ملك "أوروك" إلى مدينته. في الطريق يذله بطل الطوفان على عتبة مائة تحمل في حلاياها نضحة الحياة واسماً غريباً "شبح الشمس" ويعرض "جلجامش" إلى اعماق البحر ويعثر على العنبة لكن يسما هو يستحم يخرح ثعبان من السر حيث توقف الملك ليلتقط عتبة الخلود ويحتفي بسكي جسمه بحرة وأنه لأنه فقد الشاب الدائم بضيق العنبة يصل إلى وركه وقد انتهى ثقلي من الحسير لذي ينتظره. فيتشير روح صديقه يسكيبر لذي يحضه وحب توجه بعد أن تلطف إليه الحميم "نيرغال" وسمح له بالعودة إلى وجه الأرض ليس له حلجامش عشرات الأسئلة عن الحياة في العالم السفلي (أنهاديس) .. ليصل إلى نتيحة مناده أن الإنسان لن يعرف الخلود لأنه تنكر لمشينة الآلهة التي لن تعاقب البشرية ثانية بالطوفان وإنما بالأوضة وأن البطل الوحيد الذي حظي بالخلود لن يكون له مثيل ومن الطبيعي أن تستقطب ملهمة "جلجامش" اهتمام الفنون كافة من أبي الفنون إلى الفني السابع والثامن والرسوم الكرتونية أي الفن التاسع وهي قصص خيالية مصورة تصنع على شكل كراسات تصوق مبيعاتها المجموعات الشعرية وروايات الخيال العلمي ووجدت لا سوقاً رائحة في جنوب شرق آسيا ودول الشمال بشكل أساسي. نقلت الملحمة بتصرف إلى المسرح بعد السينما والتلفزيون ليعد محطات منها "ديكلان دونيللون" المخرج البريطاني الكبير اليوم.

وقد عرض عمل يحلم بعنوان "جلجامش ورثة تنقيب" على خشبة دار الأسد للثقافة والفنون أيام 21 و 22، 23 حزيران 2005 بالتعاون مع "مسرح الشمس" الذي تديره وتشرف عليه "أريان منوشكين" بدعم من بعثة المفوضية الأوروبية في

سورية، عالجها المسرحية "ملحمة حلحاش" من بدايتها حتى وفاة انكيو (الترجمة العربية لفراس السواح والترجمة الفرنسية لماخوذة عن نص أعدد "جان بوليترو")

اعتمدت المسرحية بشكل أساسي على السرد من خلال وجود الراوي شارك فيها ممثلون من سورية وعدد من الدول الأوروبية

بين السحاب

إنها أحداث مسرحية إيرانية للمسرحي الإيراني: "أمير رضا كوهستاني" البالغ من العمر 26 عاماً. انطلقت تلك الموهبة النبابة من "شيراز" مسقط رأس "أمير" حيث قدم عام 1999 بأكثر من أعماله "ولس ياتي النهار" تلثها عام 2000 مسرحية "فمسات شخصي" التي حصلت ثلاث حواسر في مهرجان "انصر" في "طهران" وعرض اعتمد، من منتصف أيلول 2005 فوق حلبة "الاستيل" في باريس مسرحيته الثالثة "الرقص فوق الزجاج" التي كسبت عام 2002 وتروي قصة فتاة وشاب ينتمي كل منهما لجنم مختلف عن الآخر. بعيد بعجر ككل منهما في التقاطع مع عالم الآخر ما مسرحية انراية وتنبؤ بين السحاب الصها واخرجها "أمير رضا كوهستاني" وشرك في مطولتها فكان من "سيتافلاني" و "حسن مدجوني" ووضع لها موسيقى علي بهرامي فعرضت خلال شهر ايار 2005 على مسرح "لاندستيل الباريسي" استمد موضوعها من ملاحه فارسية قديمة وقصص بطولات القبائل الرحل في جبال خراسان لتروي رحلة عدة من مهاجري "البوسنة" إلى مرقأ "كاليه" الفرنسي.. وإذا ببطل "بين السحاب" وهو شاب في مستقبل العمر يمد أسرته فيعرق أفرادها خلال اجتياهم نهر "سيث" في البوسنة خلال رحلتهم من إيران إلى بريطانيا. يلتقي البطل بامرأة فبجعت هي الأخرى بموت حببها في نهر "غاريناج" الإيراني بعد أن أصبحت حاملا منه يتحد لقاء هذا الثنائي عندما تصل المرأة إلى مدينة على حدود كرواتيا وسلوفينا حيث يعمل الشاب في مقهى ليجمع قليلا من المال ويعيد النظر في حياته الجديدة. تتوقف المرأة في المقهى وهي حامل بعد مسيرة مضنية استمرت ليالي طويلة. إنها تسعى لاجتبار الحدود ليتمكن طفلها من رؤية النور في دول الاتحاد الأوروبي.

يتابع هذا الثماني الذي يعيد إلى الأدهان مسرح "الطارية" الإيرانية رحلة آلاف الأميال بحثاً عن المجهول وصكافد عروص "الطارية" تتحول في القرى الإيرانية قبل مئات السنين تحمل لسكانها التسلية فعندما يحمل الشاب المرأة فوق حنسة معلقة فوق ظنبره فهذا يعني انهما احتارا الحمال الوعرة كما في "الطارية" وعندما يجلسان وجهاً لوجه فوق كرسيين متاعدين فهذا يعني انهما يتحنان في القطار الى مرافق كاتليه الفرنسي. يصل الثنائي إلى محيم اللاجئين الأسيويين الطامحين إلى اجتياز بحر المانش والوصول إلى جزيرة الصباب في حين تحلم مجموعة أخرى بالعمل في فرنسا. في المحيم يصترق الشبان ليترك المؤلف الباب مفتوحاً أمام تاويلات المشاهد حول المصير الذي ينتظر كلا من البطلين.

تيارات مسرحية معاصرة..

منزل الدمى

تقدمها فرقة المسرح الوطني في "ستراسبورغ" خلال موسمها 2005، 2006.. وهي رافعة الكاتب المسرحي الفرنسي هريست فيس (1828، 1906) كتبها خلال وجوده في إيثاليا عام 1879 وتلقت الأضواء على لحامي "هلمير" الذي يدلل زوجته "نورا" وكأنها دمية سريعة نضج وزرع فحوب امرأة شديدة المرح وتحب لاستمتاع بدلال زوجها إلا أن العزير جعل "نورا" تكتم امورا على زوجها ٧ تطلعه عليها إذ لم تتردد في سبيل مساعدة زوجها عن الاستدابة من المصرف بشروير توقيع والدها وفي اعتقادها أنها تؤدي واجبها ليس إلا. لكنها لا تنجح في تسديد قرصتها كاملاً رغم عملها ساعات طويلة على حساب صحتها وراحتها يرفع زوجها إلى منصب مدير عام هذا المصرف فتشعر "نورا" بسعادة كبيرة وفي اعتقادها أن بإمكانه التصرف بالأموال التي بين يديه لتسديد المبلغ المتبقي في دمتها ويعمل في البنك الذي تسلم إدارته لزوجها "كروستاد" الرجل التي استدانته منه "نورا" القرض. يتهدد "كروستاد" زوجة مديره بنضج سرها أن لم تقنع "هلمير" بترقيته إلى منصب أفضل. لكن "نورا" لا تنجح في منعها لأن زوجها كان قد قرر شراء "كروستاد" من المصرف لسوء معاملته وقلة امانته. تصاب المرأة بالكآبة نتيجة القلق والخوف من كشف امر ثرويرها لتوقيع والدها. ورغم قباحتها أن شريك حياتها لا يستطيع تحمل نتيجة أعمالها إلا أنها بدأت تشك حتى في كرم اخلاق زوجها وقد اهتزت ثقتها به. ينمجر "هلمير" في وجه "نورا" عندما يطلع على رسالة

بترار "كروستاد" لها بعد ان راج يسعر بانحطرت يحدق به ويتهدد في رزقه نسطوي "نورا" على نسيا وقد فقد روحها مجد أثية مع وصول رسالة ثانية يضمنها "كروستاد" بانه لن يعتمد على استرازا ثانية شترب من منزلها الزوجي وتحتل عن أسرتها واولادها لتعيش في عزلة بعيدة عن العائلة في محاولة لاكتشاف كيانها المستقل وتثري مثيرها الجديد.

وتعتبر تلك المسرحية من اشهر الاعمال المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين ولا تزال تعرض على التختات العائية لكونها تعبر عن حركة التحرر النسائية مع ما اتسمت به من واقعية في طرونها

السعادة الزوجية

على مسرح "لي جومو" الباريسي ويبدأ من تشرين الاول 2005 عرض قصة "السعادة الزوجية" من إخراج الروسي بتر هوفينكو ، الذي نقل هذه القصة إلى المسرح بالتعاون مع شركة مسرحية روسية تعتمد الانحلال في لاداء الصني كتب القصة الروسي الروسي "لي بولستوي" ونشرت عام 1857 سروي فيها تولستوي حبه له "فاليري أرسبينا" مع إدخاله تغير - بسيط على الاحداث - تردد "السعادة الزوجية" كيف تقع "ماش" المتاة لتأمر في غرام التواني على تدبير شؤونها وهو رجل باضح يقدم على "زواج مب و شلا" تسعد حدة الزوجين بعد أن رزقها الله بطفلين في غاية الجمال. تقرر عندها "ماش" وقد استقر بها المقام في العاصمة التعرف على الحياة الاجتماعية للمدينة الضخمة لكن الحياة الصالحة لمجتمع تلك الحاضرة ووضعية العلاقات بين العائلات سرعان ما يعملان على زرع الشقاق بين الزوجين فتصاب "ماش" بالإحباط والسأم لقد ملت النفاق والدجل. العملة المتداولة في هذا المجتمع المتقلب المزاج. وراحت تسعى لإنعاش الماضي واستعادة أيام زمان لكن زوجها لم يعد يحد النصارة التي استهوت في السابق ترسم فوق محياها فيقنعها بالاهتمام بأولادها.

ويعيد "تولستوي" في هذه الرواية إلى الأذهان رومانسية "تورغينيف" مع نزوع الأديب في نهاية هذا العمل للتعبير عن كراهيته للحياة المدنية التي تهتم بالمظاهر أكثر من اهتمامها بتمية شخصية الفرد. كذلك يبرر "تولستوي" حذر الأمومة عند المرأة وانساعها لتربية أطفالها في حين يرتبط الرجل بمصير أرضه وخاصة إذا كان من سكان الأرياف وتنتمي هذه المسرحية للسير الدائبة التي تحط

فمائه الفن الرابع وعلى مسرل "دوشابو الوضني" فف باريس تقدم كدلك رائعت "تولستوي" "الحرب السلم" و"انا فكرسنا" الى جاسد "الحريمة والعقاب" لبروني الروسي "دوستويصكي" ودلك على امتداد موسم 2005، 2006.

يفغيني أونيفن:

رواية شعيرة روسية، منها "الكسدر بوشكين" (1837، 1199) بين الاموم 1822 و 1831 ونشرت عام 1833 وتعرض على حسة "الاوديون" فف باريس امسرل اورويا) خلال موسم 2005/ 2006.

ابسر شخصياتها رجل من علية القوم هو "يفغيني أونيفن" و"ساعر الروماسي" فلاديمير لبسكي" و"التقبتان" قاتيانا" و"اولعالريس" الى جاسد المؤلف العائد الحاصر وراء الاحداث و"يفغيني" شاب نشتر قرسة على الطريقة الروسية لكنه مل بكل شيء فف الحياة يدفعه للحصول عسر ارب عنه لمعادرة بطرسبورغ والمتوجه الى الريف حيث يلتقي بصديقه الشاعر المثالي "لينسكي" يرتاد الشابان صالون قصر السيدة "لاريس" التي تعيش مع نجلتها الصبابة الرومانسية العائمة "قاتيانا" والرحمة والمحبة للهياة "اولغا"، التي حبسها "ساعر" لبسكي" قسح "قاتيانا" فف حب يفغيني وتكشفت له حباها من خلال رسالة بريدة يسا، حذ لك الشاب المعرور يحبسها بأن هتبات لعصر بحرمن وز - شو شمس وخسره - باسم والمثل من حباته يعمد "اونيفن" الى التحرش بـ "اولغا" واستدراج "لبسكي" الى مازرة تؤدي الى مقتل صديقه الشاعر يهيم "اونيفن" على وجهه سنوات قبل العودة الى سان بطرسبورغ ليحد "قاتيانا" وقد تزوجت من جنرال عظيم الشأن واصبحت سيدة المدينة وهي التي احقرها كصمابة ريفية قبل ذلك يحاول استمالتها إليه من جديد فيكتب لها رسائل لاهمة لكنه لا يتجح فف مساعبه. يذهب الى منزلها فف يوم يعرف انها بمصردها فتعترف له بأنها لا تزال تحبه لكنها لن تحون الرجل الذي محبا ثقته وتزوجها فيحرج جانباً من المنزل. اعتمر المؤرخ "ككليو تشمكي" هذه الرواية وشيقة تاريخية لأنها تصور عادات المحتسج الروسي كدلك اشارت إعجاب "دوستويصكي" لأنها تمثل الوفاء المشهود له بلشعب الروسي (موقف السلطة قاتيانا) اما تأثير هذه الرواية فكان عميقاً وواسعاً على الرواية الروسية كما قال "إيفانوف" .. والناقد "بيلينسكي".

زوريا:

على خشبة "الأوديون هيرودوس أيتكون" في أثينا قدمت فرقة المسرح الوطني اليوناني أواخر تموز 2005 رواية زوريا لـ "نيكوس كارتراكي" (1883، 1957) كتب موسيقها الملحن اليوناني "ميكيس ثيودوراكيس" لتعدو أوبرا غنائية، وتتوقف تلك المسرحية عند مرحلة من حياة المؤلف اليوناني التي تركت بصمات عميقة في أدبه، فخلال العام 1917 عمد "كارتراكي" رفقة صديق الثقاد صديقه يدعى "جورج زوريا" تويته عام 1942 في "صربيا" إلى استثمار مجرم للمحرم الحصري في "براستوفا" عند أطراف البيلغونيز... يمر ربع قرن ليعود "كارتراكي" إلى تلك التجربة يصيد مراهقتها ومحطاتها التي لا تنسى وذلك خلال فترة الاحتلال. وليدور بين العامين 1941 و 1943 "حياة الكسي زوريا" تدور أحداث الرواية حول تلك التجربة حين يقرر شاب من المدينة استثمار منجم للمحرم الحصري بمساعدة "لكسي زوريا" صديقه لكن نقص أمواله يضاهي ضعف خبرته في هذا المجال وقلة حماسه يؤدي إلى فشله في هذا المشروع لا يثنى من تلك المصادرة سوى ذكريات مع زوريا الذي ظل يقيم علاقة غرامية مع السيدة هورتانس "المرسبة المنسية التي تعيش في القرية الجاورة للمينجم، هذا إلى جانب ذكريات مقتل أرملة نتم، زورا تقتل حتى مراهق يعرفه الجميع. واني تلك المحطات لإمرار فكرم أخلاق وهما وشجاعته وطاعته الحميدة وهو لذي يسكنه حس الحياء لدرجة الاستعداد عن التضحية والعادات الخرفة ويمن زوريا الرحل الحر شعور الذي يعطي صديقه درسا في تقبل الحياة بالعناء لها والعزف (على آلة السننوزي) تصونها المرتبة بوجوده وكيانه حتى الموت.

غادة الكاميليا:

يقدم مسرح "ستانسبور" في ميونخ خلال موسم 2005، 2006 رواية "الكندر دوماس الابن" (1824، 1895) "غادة الكاميليا" ونقلت إلى المسرح 1852 لتحقق نجاحا واسعا في باريس ثم في الخارج، يتناول موضوعها عشق شاب ينتمي لأسرة من عليا القوم يدعى "أرمان دو فال" لحظية تدعى "مارغريت غوتيه" تبادل له مشاعره بصديق يهرب العاشقان إلى الريف بعيدا عن الأضواء وأعين الناس وشرائهم، لكن سرعان ما يحبط والد "أرمان" وهو زبون سابق للغانية "مارغريت" في المنزل حيث

يقيم العشاقان المتحفيان.. ويخسر الاب عيشته السادسة انه يفهم تعلقها بابه لكن ابسته لم تعد تستطيع الرواح من حطيسها اثر احتضام امر علاقة شقيتها باشهر غانية حسناء في باريس..

وبعبارة اخرى ان "مارغريت" تقف حجر عثرة امام مستقبل "آرمان" وشقيقته في ان معاً، عندما تصحى العانية بحبها وتهرب من السرل كهي لا يراها عييتها المولع بها.

وبعد مرور فترة من الزمن يلتقي "آرمان" و"مارغريت" دون أن يعلم امر الصنفة المبرمة بين والده وعييته في ذال السرل. فيرمي امام المحتشمين في صالون للهد الميسر المبلغ الكبير الذي ربحه على طاولة القمار بين ايدي "مارغريت" وقد صبحت عشيقه الكونت "دوفارهيل" في محاولة لإهانتها تصاب العانية الحساء بصدمة وارسة نسبية تزيد من انهيار صحتها المتداعية. تدخل "نايت" وهي وصيفة "مارغريت" فتخبر "آرمان" حقيقة متاعر سيدتها بشارع الشاب لطلب السماح في الوقت الذي تعاني فيه غانيته بكرات الموت

يرى النقاد ان سرل عادة الكاميب اني السرح نر في مع ولادة الواقعية فوق الحشبة حتى مات من الخوض في كوميديا القطع ولدت مع هدد الدراما الواصلة بين مرحلتين. الرومانسية المعشبة من جهة والتفاد التقاليد الاجتماعية من جهة اخرى. ألا تبدو "مارغريت" اضمر درامية بحسب "نصاات من العديده من بطلات المسرحيات الرومانسية في تلك المرحلة"؟

الأنسة جولي:

ادرج مهرجان "إكس أون بروفانس" الفرنسي في ريبير توارز للموسم القادم في العام، 2006 دراما المسرحي السويدي: "أوغست ستريندبيرغ" (1849، 1912) الأنسة جولي. ألفها الأديب عام 1888 ولا تحتوي فصولا مرقمة وتعتبر من انجح أعماله إلى جانب رائعته "رقصة الموت".

تحرك أحداث الدراما ثلاث شخصيات ليس إلا.. فبدا ما استبعدا الطاهية "كريستين التي لا أهمية كبيرة لدورها يصبح الشاني الكونتيسة الشابة "جولي" وفراشها جان محور العمل، فهي ليلة يقيم الشعب الافراح في شوارع الإمارة تعرض "جولي" اسنة الكونت على فراشها الرقص معها بعد أن وجدت نفسها وحيدة.. وسرعان ما تستسلم "جولي" لأحضان "جان" وهي سكرى. ينتهي عند هدا القطع الجزء الأول من العمل. ليفتح الجزء الثاني وهو الامول شرحا وتفصيلا عندما

يكتمل "جان" عن وجهة التحقيقي وأخلاقه الوضيعة. يسعى الفراش لاستغلال عدد محدثة لصالحه وتحقيق حلم براوده منذ زمن. لماذا لا يستر الكونتيسة ليمتصه فتدقاً فصرأ؟

فيترح على "جولي" سرقة والدها الكونت والهرب برفقته لكن الانسة جولي سرعان ما تشعر باحتقار تحاد عشيقها لليلة واحدة وهو الإنسان السافل السفه لتي له تعرفه سابقاً. وأمام تازججها بين مشاعر الكراهية والخجل من فعلتها تحتض "جولي" في موقعها إلى أن يحثها "جان" على مراعاته وألا افتصح امرها. تهرب الأنسة النبيلة وقد احست بعداحة عطلتها وخطا تصرفها الطائش لكنها تقرر اصطحاب طائرها المفرد معها. إلا أن "جان" يذبح العصفور سرودة، عصاب، تصاب عندها "جولي" بالإحباط فتستفر خادمها السابق ليقتلها يعود والدها من رحلته ليرجع "جان" إلى موقعه ككفراش الكونتيسة ولم يعد أمام "جولي" سوى الخصوع لإرادة "جان" فتحمل موسى الحلاقة وتخرج بحثاً عن طريقة توضع حد لحياتها فالحب مستحيل بين حبس الكائن لأب أي جولي لا تفكر بالمستقبل إلا من موقع اسرتها في حبس لا ينكر "جان" الانهاري سوى تحسين وضعه والارتقاء إلى مرتبة السلاء. ولأنه لا يتزوج عن ممارسة أي عمل لا خلافي للوصول إلى غايته وضعه "سترينديبرغ" في موقع الثوي وجوف الزر الأديب "سويدي" إبراز انطلاقاً من نظرية "داروين" حول النصف اللاقوي السائدة في تلك المرحلة في الأوساط الثقافية الأوروبية

فارس الورد:

شاركت فرقة أوبرا فيينا في تقديم أشهر عروض "مسرح الذخائر" في ألمانيا إلا وهي مسرحية "فارس الورد" للموسيقار الكبير "ريتشارد شتراوس" (1864. 1949) وذلك على حلبة "فايز ستاوير" في العاصمة النمساوية انطلاقاً من شهر ايار 2005 واقتبس "شتراوس" موضوع "فارس الورد" عن نص للأديب الدرامي هوفغوفون هوفمنستال (1874. 1929) وعرضت لأول مرة في "ديسدي" عام 1911.

تنطلق الأحداث عندما يزور البارون "أوخيس" الأميرة "شارنبورغ" ليجد برفقتها الكونت الشاب "أوكتايفيان" عشيقها الذي يتنكر بزي وصيفة لكي لا يفتصح أمره يطلب منها البارون مساعدته على إيجاد رسول يحمل إلى "صويغ" دوقانيسال وهي ابنة تاجر غني حصل قبل مدة وجيزة على لقب نبيل ورثة من النصبة عربون طلب يسها. يعارل "أوخيس" خلال تلك الزيارة وصيفة الأميرة عندما تقترح عليه

"فارنبرغ" اسم "أوكتافيان" للقيام بالتمهة. وتقدم له صورة الشاب النبيل الذي يرى فيها البارون شبيهاً بالوصيفة الحساء. ما أن يخرج "أوخيس" حتى يعود الكونت إلى شيابه الأصلية. فينطلق لتنفيذ رغبات البارون وقريبته الأميرة التي راحت تتوجس شراً من تلك الفتاة المدعوة "صويغ". في الفصل الثاني يحط "أوكتافيان" في منزل "هانيسال" حاملاً بيده البوردة الفضية لكنه سرعان ما يقع في حب صويغ الرائعة الجمال التي تبادلته حباً بحب. وكان "أوخيس" قد أوفد خادمين مراقبه مجريات الأمور ليكتشف أن مشاعر "صوفيته" تميل إلى الكونت الشاب الجميل الحيا يدعو البارون غريمه "أوكتافيان" للمبارزة ليصاب "أوخيس" بجراح طفيفة. في الفصل الثالث يتنكر "أوكتافيان" خلال متابعته تنفيذ مخطط وضعه للتخلص من البارون ويستدرجه إلى فخ يجعل "صويغ" تحتقر البارون تنجح الخطة ويتمكن الكونت من تحقيق حلمه بالزواج من "صويغ" بمباركة الأميرة "فارنبرغ" التي توضح الأمور للبارون.

وتعتبر هذه الكوميديا من أكثر مسرحيات الريبر توار الألمانية شعبية نظراً لحوارها الفني وللمخالب التي تسخر من الشخصيات المحورية. شخصيات حية وواقعية هي كغالبية الكوميديات الموسيقية والتي تتصف بطابع المحلية. إلا تجمع مسرحية "فارس البوردة" بين الحنين إلى القرنين الثامن عشر وبين النضجة المؤثراتية (نسبة إلى موتزارت) المتأثرة بطابع ياغاري (نظراً لكون "شراوس" من ياغاريا؟ ألم يدشن هذا العمل ويقتود "أوزكشترا" المثلوم أفتيكشيل جنزودن" ما يسمى بالمسرح الطليعي ما قبل الحرب العالمية الأولى 1914؟ ولأن عروض مسرح الذخائر متواصلة من قارة إلى أخرى ومن موسم إلى آخر بدءاً من طوكيو وبيكين وصولاً إلى "ميناهوس" في البرازيل حيث تقبع أهم خشبات العالم الجديد مع استبعاد عروض "برودواي" التي تحتاج لملف خاص بها. وتدعي صالمة "ميناهوس" دار أوبرا الأمازون. ارتأت هذه المقالة الاكتفاء بما قدمته من عروض موسم 2005 / 2006.



المصادر والمراجع:

- ملحق "العارديان" تاريخ 05.3.19
- ملحق المموند تاريخ 05.7.13
- دفاتر المموند العدد 18800 "مهرجان أفينيون"
- "ميديا" المهرجانات التيلينية 2004 - 2005
- التيرالدتريببون ملحق 20 نيسان 2005
- الشيفارو 22 آذار 2005 (مهرجان سالزبورغ)
- الشيفارو 5 تموز 2005 (مهرجان إيكس أون بروفانس)
- ملحق المموند راديو تيليزيون 22 أيار 2005
(الكوميدي فرانسيز)...
- الشيفارو 8 نيسان (الكونسيرفاتوار 2005
- الشيفارو 11 تموز 2005 (الأوبرا)
- المموند 12 تموز 2005 (مهرجان إيكس)
- الشيفارو 29 أيار 2005
- الشيفارو 12 تموز 2005
- الشيفارو 5 حزيران 2005 (المسرح)
- مجلة النوفيل أوبسرفاتور 15 حزيران 2005
<http://www.lesnouvelles.com>
- معجم الأعمال المسرحية العالمية دار لافون سلسلة "بوكان".
- "أدما" أعلام المسرح المعاصر دار كتاب الجيب.....
- المموند 8 آب 2005
- المموند 20 أيار 2005
- المموند 19 أيار 2005



نوافذ العالمية

شمان كامل ونوس

للتوجع ملامحه، وللفرح معالنه. وبين الوجع والفرح فصول وأمداء وتضاريس من الأحاسيس والمشاعر تختلف أساليب التعبير عنها. كما تتعدد وسائله.

ولعل في المشاركة في تفهم العناصر المسببة، والعواطف الناتجة، والممارات، والحشيات، والتفاعل معها، وتشليها، ما يساهم في التخفيف من حدة الألم أو الإفاضة في عوالم الغبطة ولو بعد حين.

وحين يكون المتلقي قريباً يرى المظاهر والأثار، ويسمع الأصوات أو الأصداء. ويرغب في التشارك مع وتأثر ما يجري. يمكن أن يبادر إلى سلوك من شأنه أن يقدم فيه رصيذاً مهماً في أي من الحالتين، إلا إذا كان بخيلاً أو ثيمياً أو عاجزاً أو شحيح الإنسانية!

وحين لا تكون المشاركة ممكنة في الحيز القريب، لا بد من طريقة تنقل تلك الحالات إلى متلقي مهتم بعيد مكاناً أو زماناً..

ولا شك في أن هناك وسائل أكثر حداثة، وربما كانت أوضح وأقوى تأثيراً، كالصورة المباشرة أو المسجلة المؤجلة. وهي قد لا تحتاج إلى وسيط يشرح أو يوضح..

غير أن اللغة هي إحدى أهم الوسائل، أقدمها وأبقاها..

لكنها تحتاج إلى من يوردها مورد الفهم والتعبير الدقيق والعميق، وكلما كانت الترجمة قادرة على إيصال الحال بصدق، كان التأثير أكبر وأشد.

نحتاج إلى مثل هذا في نقل أفكار ومشاعر الآخرين البعيدين أو القريبين في الزمن إلينا نحن الذين يمكن أن نكون في صفة أخرى.. نحتاج إلى أن نتواصل كبشر، نقرب ونبتعد، نبحر أو نطير أو نسير في أرض وعرة التضاريس مضللة الشاخصات.. ربما!

ونتصادى أهات وزفراء وصيحات من ظلم أو قهر أو عوز أو عجز أو خيبة..
نحتاج إلى أن نتبادل الأحلام والأمان والأخيلة والتصورات عن مغامرات أو مبادرات أو إرغاصات..

فالركب عزيز، والزمن عسير، والمسار ذو حواف لا تبدو آمنة.
لعل في التعرف على تجارب الآخرين ما يواسي، ولعل في تشاركية المشاعر والمواقف والخبرات ما يفيد في محاولة تخطي بعض المعابر العسيرة بأقل الخسائر..



<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

مدبر التحرير

